

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

UMA POÉTICA DESTERRITORIALIZADA EM *MAR PARAGUAYO*

CURITIBA

2018

DIEGO EMANUEL DAMASCENO PORTILLO

UMA POÉTICA DESTERRITORIALIZADA EM *MAR PARAGUAYO*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Isabel Jasinski

CURITIBA

2018

Catálogo na publicação
Mariluci Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Portillo, Diego Emanuel Damasceno
Uma poética desterritorializada em *Mar Paraguayo* /
Diego Emanuel Damasceno Portillo – Curitiba, 2018.
129 f.; 29 cm.

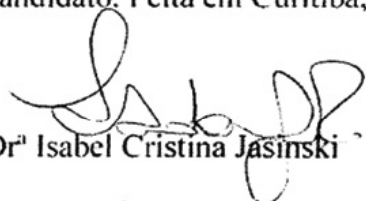
Orientadora: Isabel Jasinski
Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências
Humanas da Universidade Federal do Paraná.

1. Bueno, Wilson, 1949-2010. 2. Literatura brasileira.
3. Nomadismo. 4. Antropologia linguística. I. Título.

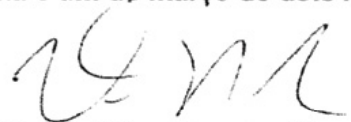


Universidade Federal do Paraná
Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

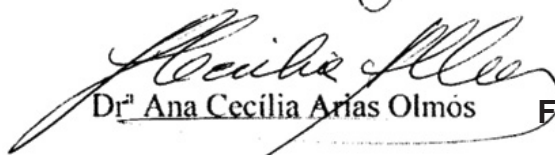
Ata septingentésima nonagésima sexta, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu o mestrando **DIEGO EMANUEL DAMASCENO PORTILLO**. No dia trinta e um de março de dois mil e dezessete, às catorze horas e trinta minutos, na sala 1013, 10º andar, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: Isabel Cristina Jasinski, Presidente, Vinícius Nicastro Honesko e Ana Cecília Arias Olmos (via skype) designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada **“UMA POÉTICA DESTERRITORIALIZADA EM MAR PARAGUAYO”**, apresentada por **DIEGO EMANUEL DAMASCENO PORTILLO**. A sessão teve início com a apresentação oral do mestrando sobre o estudo desenvolvido. Logo após, a senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos examinadores para as suas arguições. Em seguida, o candidato apresentou sua defesa. Na sequência, a Professora Isabel Cristina Jasinski retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação do candidato. Em seguida, a senhora Presidente declarou **APROVADO** o candidato, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**. A versão final da dissertação deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pelo candidato. Feita em Curitiba, no dia trinta e um de março de dois mil e dezessete.



Drª Isabel Cristina Jasinski



Dr. Vinicius Nicastro Honesko



Drª Ana Cecília Arias Olmos



Diego Emanuel Damasceno Portillo

Folha de aprovação



Universidade Federal do Paraná
Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **DIEGO EMANUEL DAMASCENO PORTILLO** para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo-assinados Isabel Cristina Jasinski, Presidente, Vinícius Nicastro Honesko e Ana Cecília Arias Olmos, arguíram, nesta data, o candidato, que apresentou a dissertação **“UMA POÉTICA DESTERRITORIALIZADA EM MAR PARAGUAYO”**.

Procedida à arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, conforme especificações abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Drª Isabel Cristina Jasinski (Presidente)		Aprovado
Dr. Vinícius Nicastro Honesko		APROVADO
Drª Ana Cecília Arias Olmos		APROVADO

Curitiba, 31 de março de 2017.

Profª Drª Patrícia da Silva Cardoso
Coordenadora

À minha irmã Mariana (*in memoriam*)

AGRADECIMENTO

Se agora, ao concluir o mestrado e já atuando como professor de ensino fundamental e médio, é comum que eu ouça elogios e observações a respeito da minha dedicação e gosto pelos estudos, posso afirmar sem medo que nem sempre foi assim.

Não é demérito contar aqui que, aos 14 anos, jovem e intempestivo optei, a força, por abandonar os estudos, feitos até aquela época no rigoroso Colégio Militar de Curitiba, e fiquei um ano a esmo – o que parecia ser o sonho de qualquer adolescente. Nesse contexto tive a primeira lição: minha mãe, a dona Rosane de Fátima Damasceno, pacientemente acreditou no filho, fez sacrifícios e seguiu buscando para ele a melhor formação possível. Apesar de meu histórico de indisciplina e pouco trato com os estudos, estudei em colégios particulares, estive em escolas de idiomas e ainda fiz algumas atividades extracurriculares financiadas por minha mãe e sua família. A ela meu primeiro reconhecimento de gratidão – o que se estende a toda a família Damasceno.

Da mesma época registro a importância da professora Sandra Specht, que me deu aulas de português no Colégio Dom Bosco por dois anos, e que, apesar de algumas discussões e da necessidade de ela me retirar de sala diversas vezes, foi a primeira referência de que um professor não é exatamente um carrasco na vida de um aluno. Dela, guardo a lembrança de boas conversas, além de uma inusitada foto em visita com toda a turma da oitava série à Universidade Tuiuti do Paraná.

Agora, engana-se quem imagina que cheguei à UFPR mais domado pela vida e, conseqüentemente, melhor aluno. Ainda me foi necessária a presença de outras três professoras para que eu chegasse com relativo sucesso primeiro até o fim da graduação. Já no terceiro ano do curso me via entediado com as aulas, distante de meus colegas e avesso a cumprir tanto a frequência das disciplinas em que estava matriculado, quanto a fazer de maneira satisfatória as provas e os trabalhos exigidos. Mesmo assim, as professoras Nylcéa Pedra e Beatriz Martín Gonzáles acreditaram que eu tinha algum potencial. Diante dessa intuição que tiveram, esforçaram-se para se aproximar de mim, me ouvir e me deram valiosos conselhos. Mas, como algumas coisas não mudam da noite para o dia, eu me lembro inclusive de que a Beatriz ficou sem falar comigo algum tempo, mesmo após da nossa aproximação. Isso se deve ao que era meu desleixo em produzir qualquer

coisa – sejam respostas em provas, trabalhos escritos ou apresentar seminários sem demonstrar enfado ou discordância por ter que fazê-lo – para garantir a nota que ela acreditava que eu tinha capacidade de obter, tanto nas aulas de língua espanhola, quanto nas de literatura, disciplinas que ministrava na época. A professora Nylcéa só não fez o mesmo, pois é um doce de pessoa – não que a Beatriz também não o seja. Às duas registro aqui a gratidão por verem em mim o que eu mesmo ainda duvido.

Já a terceira, a professora Isabel Jasinski, com quem, apesar de ter cursado uma disciplina logo no primeiro ano da graduação, somente passei a ter contato mais próximo através do intermédio da Beatriz que me indicou a ela para ser seu orientando durante o período de 2010-2011 do programa de Iniciação Científica. Desde essa época até hoje a professora Isabel tem servido de inspiração para que meu gosto pela vida acadêmica cresça, não somente pelas indicações das leituras e pelas pacientes observações que faz a respeito das minhas pesquisas, mas pelo exemplo que reconheço em sua trajetória dedicada como docente e pesquisadora. Além disso, também guardo algumas conversas importantes que tive com ela.

Fora dessa trajetória acadêmica, não posso deixar de registrar minha gratidão a dois bons amigos que atravessaram todos esses anos ao meu lado, do Colégio Militar até aqui, os catedráticos: Leonardo Bassani e Helon Ayala. Os dois, por incrível que pareça, se animam mais do que eu quando tenho boas novidades para lhes contar. Da mesma forma, me escutam quando demonstro animação excessiva por algum livro ou curiosidade qualquer que li e que, talvez, não lhes pareça tão interessante assim.

E não menos importante, meu pai Manuel Gonzáles Portillo e toda a sua família que vive no país vizinho – em especial *mi abuela* Petronila –, a quem devo a ascendência paraguaia, além de diversas outras dívidas.

A todos, um abraço e a fé de que ainda venho me preparando para o melhor que há de vir em frente após esses anos de mestrado.

RESUMO

O presente trabalho refere-se a uma leitura crítica de *Mar Paraguayo*, obra do escritor paranaense Wilson Bueno, sob o viés do pensamento nômade de Gilles Deleuze e Felix Guattari. Essa narrativa escrita por Bueno que, apesar de breve, vem chamando atenção da crítica desde sua publicação em 1992, inicialmente, devido à linguagem com a qual foi composta: uma mistura de português, espanhol e guarani. A partir da linguagem, o trabalho se desenvolve, de início, em duas direções. Primeiro, buscando relacionar a linguagem de *Mar Paraguayo* com outras obras latino-americanas que também se valeram do contato entre distintas línguas para a construção de sentido. Para tanto, são mobilizados os estudos de Raúl Antelo, Richard Morse e Jorge Schwartz, os quais, cada um a sua maneira, analisaram a relação entre línguas e identidades nacionais. Depois, para entender a recepção da obra – de como a crítica construiu uma leitura a esse trabalho de Wilson Bueno – a pesquisa busca entender a associação da obra com o *neobarroco* e, ao mesmo tempo, com o movimento de poesia produzida em *portunhol selvagem*, principalmente em relação ao trabalho do poeta Douglas Diegues, que afirma ser discípulo de Bueno. Ao final, o foco principal é o aprofundamento na análise do valor que as referências à cosmogonia guarani adquire na narrativa, visto que o relato da Marafona, a personagem principal, é intitulado *ñe'ẽ*, o conceito de palavra-alma que fundamenta as práticas religiosas desse grupo ameríndio. Nesse capítulo, além das transcrições dos cantos míticos realizados pelos antropólogos León Cadogan e Pierre Clastres, o pensamento de Eduardo Viveiros de Castro se mostram pertinentes.

Palavras-chave: Wilson Bueno. Portunhol. Nomadismo. Antropologia Especulativa.

RESUMEN

El presente trabajo se refiere a una lectura crítica de *Mar Paraguayo*, obra del escritor paranaense Wilson Bueno, bajo el sesgo del pensamiento nómada de Gilles Deleuze y Felix Guattari. Esta narrativa escrita por Bueno que, aunque breve, llama la atención crítica desde su publicación en 1992, en principio debido a la lengua con la que se hizo: una mezcla de portugués, español y guaraní. A partir del lenguaje, el trabajo se desarrolla, de inicio, en dos direcciones. Primero, buscando relacionar el lenguaje de *Mar Paraguayo* con otras obras latinoamericanas que también se valieron del contacto entre distintas lenguas para la construcción de sentido. Para eso, se movilizan los estudios de Raúl Antelo, Richard Morse y Jorge Schwartz, los cuales, cada uno a su manera, analizaron la relación entre lenguas e identidades nacionales. Después, para entender la recepción de la obra - de cómo la crítica construyó una lectura a ese trabajo de Wilson Bueno - la investigación busca entender la asociación de la obra con el *neobarroco* y, al mismo tiempo, con el movimiento de poesía producida en *portunhol salvaje*, principalmente en relación al trabajo del poeta Douglas Diegues, que afirma ser discípulo de Bueno. Al final, el foco principal es la profundización en el análisis del valor que las referencias a la cosmogonía guaraní adquiere en la narrativa, ya que el relato de Marafona, el personaje principal, es titulado *ñe'ẽ*, el concepto de palabra-alma que fundamenta las prácticas religiosas de ese grupo amerindio. En este capítulo, además de las transcripciones de los cantos míticos realizados por los antropólogos León Cadogan y Pierre Clastres, el pensamiento de Eduardo Viveiros de Castro se muestran pertinentes.

Palabras clave: Wilson Bueno. Portunhol. Nomadismo. Antropología Especulativa.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 O portunhol e a questão linguística na América Latina	16
1.1 Do romantismo às vanguardas: língua e expressão nacional.....	20
1.2 Uma história da legitimação do portunhol: antes e depois de Mar Paraguayo.....	40
2 Todo rio desemboca no mar: <i>Mar Paraguayo</i> e o neobarroco se encontram	53
2.1 As águas não cartografadas do <i>Mar Paraguayo</i>	60
2.2 Neobarroco, neobarroso: a disseminação de um conceito.....	81
3 Ñe'ẽ, a palavra-alma: de habitante de um corpo ao corpo do texto	96
3.1 Da vida para a linguagem: um meio de passagem.....	103
3.2 A vida é a linguagem: a palavra-alma (ñe'ẽ) e a origem de tudo enquanto Linguagem (Ñamandu)	110
CONCLUSÃO	119
REFERÊNCIAS	121
ANEXO 1 – <i>Mar Paraguayo</i>, (Nicolau, n.6, dez/1987, p.25)	127
ANEXO 2 – <i>Mar Paraguayo</i> (Nicolau n.11, mai/1988 p.12-13)	128
ANEXO 3 – Ondas no Mar Paraguayo, texto de Néstor Perlongher e <i>Brinks</i>, (Nicolau, n. 26, ago/1989 p.10-11)	130

INTRODUÇÃO

Diante de toda e qualquer obra literária é necessário ao crítico esforço para construir uma leitura relevante de fato, visto que todo o sentido é construído com suor e árduo embate com o texto. Até nas obras com pressupostos aparentemente realistas, essa construção de sentido é difícil, mesmo que a linguagem de tais narrativas seja presumidamente julgada como clara e de fácil entendimento. Imagine agora a surpresa quando o crítico está diante de uma narrativa que, de forma imprecisa, é apresentada por ter uma linguagem constituída da mistura de três línguas. Esse é o dilema inicial ao se eleger *Mar Paraguayo* como objeto de análise.

A obra é de autoria de Wilson Bueno, escritor nascido em Jaguapitã em 1949, mas radicado em Curitiba desde a juventude, que teve uma influente atuação dentro do cenário cultural paranaense, pois, além de sua contribuição direta à literatura, foi durante oito anos editor-chefe do jornal *Nicolau* – periódico que, apesar de seu vínculo à Secretaria do Estado da Cultura do Paraná, circulou nacionalmente e foi reconhecido com diversos prêmios por conseguir agregar e divulgar com qualidade diversas áreas das artes e promover discussões no campo da cultura.

Nesses anos à frente do *Nicolau*, Bueno já havia publicado dois livros em português, *Bolero's Bar* (1986) e *Manual de zoofilia* (1991), e um em espanhol *Ojos de água* (1992). No mesmo período lançou *Mar Paraguayo* (1992), essa breve narrativa em primeira pessoa, que foi escrita totalmente em uma mistura de português, espanhol e guarani, como a crítica, até aqui, costuma se referir a linguagem da obra. Ou, como o próprio autor afirma: uma novela em “portunhol de sabor paraguaio” (BUENO, 1989, p.25).

Nesse texto, é possível acompanhar o relato da Marafona, como a narradora mesma se identifica logo nas primeiras páginas, uma mulher de meia-idade que nasceu no interior do Paraguai, mas reside em Guaratuba, município do litoral do Paraná. Lá vivia com um homem, o Velho, a quem é acusada de haver assassinado e por isso, para se defender dessa acusação, escreve uma espécie de diário a um interlocutor presumido, que oscila entre suas memórias, pequenas notas a respeito de seu cotidiano e a constante reconstrução dos acontecimentos que culminaram com a morte do Velho, na tentativa de reiterar sua inocência ou expiar a culpa.

Desde sua publicação, essa narrativa de enredo aparentemente simples ganhou boa repercussão, sendo possível afirmar que *Mar Paraguayo* é a obra de

Wilson Bueno de maior destaque até aqui, com edições integrais em diversos países, além de trechos publicados em antologias diversas. Hoje, passadas mais de duas décadas de seu lançamento, permanece gerando interesse tanto de novos leitores quanto da crítica literária, que seguem atraídos, principalmente, pela originalidade de sua linguagem.

Obviamente, diante de tamanha estranheza e novidade, qualquer leitura dessa obra deve se dedicar, inicialmente, a compreender a natureza de sua linguagem. Assim, como esta dissertação não é a primeira pesquisa a respeito dessa narrativa, a língua registrada por Bueno foi anteriormente relacionada a outras iniciativas literárias que buscaram, conscientemente, renovar a linguagem literária através: da proposição de um registro escrito fundamentado a partir de traços reconhecidos na oralidade; da mistura entre línguas e da invenção de novas línguas. Grande parte dessas propostas foram associadas às intenções dos escritores em buscar uma expressão adequada para a representação de uma identidade na América do Sul.

Ao mesmo tempo, a crítica associa constantemente a interpretação da obra de Bueno ao movimento contemporâneo de escritores que, reunidos ao redor do poeta fronteiriço Douglas Diegues, começaram a publicar, a partir de meados dos anos 2000, outras obras em portunhol este vem sempre acompanhado do adjetivo *selvagem*. Por sua vez, esses escritores *selvagens* alegam apresentar em suas obras certa continuidade à proposta literária iniciada com a publicação de *Mar Paraguayo*.

Dessa forma, o primeiro capítulo da dissertação se concentrará em compreender, inicialmente, qual a natureza da linguagem construída nessa novela e qual a relação estabelece com as noções de norma gramatical, representação literária e identidade nacional. Para tanto, o trabalho inicia tendo em perspectiva os processos de diferenciação do português e do espanhol no Novo Mundo, em relação às línguas europeias, levando em conta seus reflexos para as propostas de renovação do registro literário às quais *Mar Paraguayo* foi relacionado, mesmo que de passagem. Assim, essa associação entre o portunhol de Bueno e outras propostas de renovação da linguagem ao longo da história literária da América do Sul não pretende ressaltar a distinção entre essas iniciativas, de modo a produzir um discurso de caráter judicativo, mas somente compreender os desdobramentos possíveis que uma iniciativa de expressão literária através do portunhol pode ter em

relação a esse passado. Da mesma forma, como a história literária da América abunda em exemplos de registros literários produzidos a partir do contato entre diferentes línguas, também são diversas as manifestações literárias do portunhol, que, em alguns momentos, são indistintamente tratadas como se cada aparição do portunhol fizesse parte de um processo contínuo, sem que um movimento homogêneo se formasse a partir do uso literário da mesma língua.

Portanto, ainda no primeiro capítulo, para compreender as singularidades da poética de *Mar Paraguayo*, a *variante* do portunhol registrada por Bueno será aproximada de outras manifestações que também se valem da mesma língua literária de modo que se possa distinguir e singularizar o valor do objeto aqui em questão.

Já no segundo capítulo, tendo formulado algumas observações a respeito da linguagem da obra, a análise tangenciará, paralelamente, a trajetória de publicação da obra desde os primeiros trechos ainda no *Nicolau* até sua inclusão em antologias poéticas destinadas a contemplar a produção literária reconhecida como neobarroca. Partir, ainda, de todas essas questões preliminares para aprofundar a leitura de *Mar Paraguayo*, apresentando questões iniciais de enredo e de sua forma narrativa. Aqui, serão mobilizados diversos autores que versaram a respeito da constituição do neobarroco como uma linha de força de vasta tradição nas Américas – como Severo Sarduy, Haroldo de Campos, Néstor Perlongher e Omar Calabrese. Também, diz respeito a esse capítulo as primeiras análises que buscam precisar o uso e o valor do guarani na obra de Bueno. Assim, aparecem citados os antropólogos Leon Cadogán, Pierre Clastres e Hélène Clastres, que publicaram importantes trabalhos de compilação e análises dos cantos míticos guaranis, que constantemente são citados pela Marafona, a narradora em seu relato.

Desse cotejo entre a literatura e a antropologia, surge uma hipótese para a leitura de *Mar Paraguayo* que será devidamente analisada no último capítulo. Embora breve, esse momento no texto apresenta significativa importância, pois é quando se considera a centralidade da cosmologia guarani para a compreensão da leitura crítica aqui proposta.

Observa-se que o relato da Marafona começa advertindo ao leitor da importância do guarani, numa pequena nota intitulada como *notícia*. Quando a narrativa de fato inicia, vem sob o título de *ñe'e*, o duplo conceito de palavra-alma que está no cerne das práticas religiosas dos guaranis e, também, da cosmovisão

da narradora fundada a partir da linguagem. Além disso, aparecem mencionados diversos outros elementos de cantos míticos dos guaranis. Paralela a essa concepção cosmológica, convive no texto uma outra ideia a respeito da linguagem, que coloca em questão sua capacidade de representar, especulando que, talvez, a ficção seja uma forma de completa dessemelhança com a realidade. Tal ideia, por sua vez, parece opor-se à primeira. Mas ambos os pressupostos a respeito da linguagem estão presentes no discurso da Marafona.

Para investigar adequadamente a maneira como essas duas esferas se articulam em *Mar Paraguayo* e, assim, produzir uma leitura crítica da obra, serão mobilizados para compor a base teórica e crítica autores da antropologia que se dedicaram a estudar os povos guaranis, como León Cadogan, Pierre Clastres e Hélène Clastres; e, também, autores mais próximos do campo literário, como Gilles Deleuze, Félix Guattari e Giorgio Agamben.

Dessa maneira, a pesquisa almeja tangenciar diversos aspectos pertinentes a essa obra de Wilson Bueno e se aprofundar em sua análise, a partir de sua linguagem, conciliando com a investigação de sua forma peculiar de construir a narrativa e, assim, contemplar o leitor com uma crítica pertinente.

1. O portunhol de Bueno e a renovação da linguagem literária na América Latina

Rezei, de verdade, para que pudesse esquecer-me, por completo, de que algum dia já tivessem existido septos, limitações, tabiques, preconceitos, a respeito de normas, modas, tendências, escolas literárias, doutrinas, conceitos, atualidades e tradições — no tempo e no espaço. [...] De certo que eu amava a língua. Apenas não a amo como mãe severa, mas como a bela amante e companheira [...]

Mas, ainda haveria mais, se possível [...]: além dos estados líquidos e sólidos, por que não tentar trabalhar a língua também em estado gasoso?!

Guimarães Rosa

Em *A volta de McLuhanaíma* (1990), o latino americanista Richard Morse reúne seus principais interesses acadêmicos divididos em três partes. Na primeira delas, reúne dois ensaios (*A linguagem na América* e *Quatro poetas americanos*) que buscam apresentar a história comum das Américas através do binômio: linguagem e expressão.

Com a maior liberdade que o gênero ensaístico lhe permite, o pesquisador estadunidense percorre o tema sem pretensões teóricas, buscando alcançar um público ao qual imagina ser formado não por especialistas, mas por aqueles que se “interessam pelos esclarecimentos que o estudo da linguagem pode trazer a áreas mais ortodoxas da historiografia” (MORSE, 1990, p.13). Sem um modelo de análise definido, porém próximo de preceitos bakhtinianos, “focaliza a história cultural, com incursões pela linguística histórica, gramática e estética” (1990, p.29).

Assim, sob esses pressupostos, Morse discorre a respeito do desenvolvimento do português e do espanhol no Novo Mundo e das formas com que essas línguas se diferenciaram em relação às da metrópole, após os diferentes processos de descolonização no continente. Para tanto, recorre a uma série de exemplos, sem buscar distinguir de forma nítida o que chama de “linguagem popular” e as “preocupações e práticas linguísticas de literatos”. Desse modo, dados linguísticos são constantemente citados em paralelo com as opiniões e impressões de escritores a respeito do assunto. Entre esses escritores, estão desde aqueles que cronologicamente estavam mais próximos aos processos de independência, como Sarmiento e José de Alencar; até escritores do século XX como Mário de Andrade, Jorge Luís Borges, Alejo Carpentier, José María Arguedas e que, vez ou outra, são contrapostos com escritores de língua inglesa como Henry James, T.S.Eliot e William Carlos Williams. A relação entre esses escritores não é descabida, porém

vale ressaltar que a relação é parcialmente problemática, visto que “cada obra representa uma situação singular de modernidade – contato com uma subjetividade, uma segmentação tanto espacial quanto temporal” (ANTELO, 2008, p.4) e colocá-los lado a lado é, em partes, ignorar as diferenças entre eles e buscar escrever uma história homogênea e fundacional da identidade do país e, conseqüentemente, da América a partir de elementos heterogêneos. Assim, mesmo que tenha a nação – e a língua como um dos seus símbolos – como elemento unificador, ainda existe outro problema nessa relação, pois a “nação é um conjunto de pontos do imaginário que fazem laço social, daí que seu valor mude constantemente. Não é o mesmo sentido de nação em Alencar [...] ou Mário de Andrade” (Idem, 2006, p.62). Dessa forma, a constituição de uma linha progressiva da história identitária não está isenta de conflitos.

Porém, apesar dessa ressalva ao método empregado para a composição do ensaio e os critérios de análise nele expostos, todos esses conhecimentos – que partem da história para reencontrá-la ao passar pela linguística, literatura e estética – são mobilizados por Morse para buscar uma síntese capaz de compor um panorama a respeito de um movimento comum às línguas americanas dominantes – incluindo o inglês, em certa medida – desde o período colonial até meados do século XX. Além disso, o crítico norte-americano se empenha em fornecer informações suficientes que lhe permitam afirmar que a busca pela renovação da linguagem é uma característica da história cultural e da formação de todo o continente americano, já que, com o surgimento de novas nações, havia a necessidade, principalmente por parte dos intelectuais, de encontrar uma linguagem que correspondesse e representasse os novos ideais de identidade que os unia como uma nação independente. Porém, mesmo que o trabalho de Morse encontre semelhanças com diversas outras análises, que buscaram alinhar elementos distintos a partir de textos fundacionais e, assim, encontraram os critérios que garantem a unificação da identidade nacional, sua análise não é a única a ser mobilizada neste primeiro momento. Pois, como afirma Raúl Antelo em trabalhos cujo objeto é semelhante, com a análise estancada nesses símbolos:

Não é possível, [...], nos marcos do nacionalismo, esperar uma unificação nacional dos acontecimentos históricos já que toda organização de elementos heterogêneos, em uma ficção de origem, é resultado da violência e não do desdobramento progressivo do sentido histórico. (ANTELO, 2001, p.26)

Assim, essa “genealogia do vazio” – como se refere Antelo quando trata da escrita da história –, quando é reconhecida como uma forma esgotada de se analisarem a história literária e a própria literatura dá lugar a outros objetivos:

[...] O primeiro corresponde às ficções que no século XIX legitimam a importância de modelos europeus baseados no pressuposto da identidade como território [...] O segundo identifica-se com o esgotamento de discursos críticos do presente que, se por um lado, se sente atraído pelo estatuto cultural da crítica, por outro, compreende que a adoção de um modelo preestabelecido só conseguirá dispensar o objeto evanescente que se quer definir. (Ibidem)

Não por acaso, a partir de reflexões como essas – que alternam ente a adesão e a refutação de certos marcos críticos para a compreensão de nossa história literária –, e analisam a questão da renovação linguística na América como reflexo da busca de uma construção identitária, se pretende, encontrar um tratamento adequado que possibilite construir uma leitura para uma narrativa cuja linguagem foi produzida a partir da mescla indistinta entre português, espanhol e o guarani, em uma iniciativa textual que busca renovar a linguagem literária, almejando, assim, encontrar novos potenciais de expressão.

Dessa forma, em princípio, encontra-se em *Mar Paraguayo* duas línguas americanas herdadas do colonizador misturadas com uma língua ameríndia. Metaforicamente, isso poderia simbolizar, de certa forma, que a narrativa tem um ideal utópico e unificador através da linguagem, servindo simbolicamente como um paradigma identitário¹ e se filiando assim de forma adequada a essa linha de força presente em nossa historiografia literária, que busca abordar a linguagem sob a baliza da representação, em favor de uma identidade fixa ou de relações diretas com questões de pertencimento e visibilidade social. Porém, recuperando a visão de Antelo, se a leitura da obra aqui em curso se mantivesse somente conciliando elementos heterogêneos dentro de marcos unificadores – não somente nacionais, mas continentais – estaria reforçando um discurso identitário que busca apagar os conflitos étnicos que remontam toda a história americana.

¹O trabalho de Bernarda Diegues (2007) a respeito de *Mar Paraguayo* busca, através da linguagem criada na novela, estabelecer parâmetros de uma identidade latino-americana que teria no espaço da fronteira, seja ele linguístico ou geográfico, um ambiente propício para existir em sua plenitude. Mas, aqui o recorte será distinto, mesmo que existam elementos que autorizam buscar em *Mar Paraguayo* um ideal de hibridismo cultural que projete a representação de uma identidade continental. A obra de Bueno, por sua profusão de sentidos, também pode ser alinhada como uma obra *neobarroca*, cuja interpretação passa por ser um discurso literário antirepresentacional. Ao seu devido tempo, essas questões serão abordadas corretamente.

Sendo assim, essa aproximação entre a linguagem de *Mar Paraguayo* e o histórico de diferenciação das línguas sul-americanas não busca enquadrar a tessitura linguística criada por Wilson Bueno exatamente como um reimpulso da representação de uma identidade baseada em um território (nacional ou continental) associada à língua como um de seus símbolos, visto que é esse o enfoque dado tanto por Morse, quanto por alguns outros críticos que aqui serão mencionados. Da mesma forma, essa análise inicial não deve ser reduzida a uma revisão bibliográfica parcial de um tema tão extenso.

Em contrapartida, o que se pretende ao ter em perspectiva esse passado, e suas conseqüentes reflexões pertinentes à literatura, é questionar se a linguagem construída em *Mar Paraguayo* realiza, de fato, um experimento no campo literário que, diferentemente dessas iniciativas mencionadas anteriormente, mantém outra relação tanto com as línguas nacionais, quanto questionar a representação de uma identidade fixa em que a convivência entre elementos heterogêneos é apaziguada em favor de uma pretensa unidade.

Dessa forma, a construção de um tratamento diferenciado para o portunhol mesclado de guarani da narrativa, acontece para que a compreensão desse sistema, em perspectiva com uma linha de força presente na história literária do continente, forneça substrato teórico para a construção da leitura crítica que a presente pesquisa se propõe a fazer ao analisá-la. Assim, buscar um novo tratamento para a linguagem criada em *Mar Paraguayo* que não se valha da degeneração das línguas como critério de análise que de forma imprecisa, em outros trabalhos a respeito da mesma obra, trataram o contato entre as línguas ainda visto com valor negativo, que ora é referido como dialeto, nova língua, ou interferência em que a narradora se caracteriza por ser “má falante de três línguas” (FAVARO, 2006, p.43).

Em um segundo momento, devido à multiplicidade de manifestações literárias contemporâneas do portunhol, que geralmente são interpretadas pela crítica dentro de um mesmo contínuo, é necessário compreender como diferenciá-las para tornar mais evidente a leitura em curso de *Mar Paraguayo*. Consequentemente, a segunda parte desse capítulo privilegiará o exame de algumas dessas propostas de uso literário do portunhol e será construída, majoritariamente, a partir das declarações dos próprios escritores envolvidos nessa

reflexão, em especial de Douglas Diegues, Cristino Bogado, Fabián Severo e Néstor Perlongher.

Obviamente, os autores que serão mobilizados neste primeiro capítulo não foram os únicos a pensar as questões que envolvem a relação entre as línguas do continente, em iniciativas que buscaram renová-las em busca de uma diferenciação em relação às línguas da metrópole, após os processos de independência. Não foi feito um mapeamento exaustivo das aparições do portunhol na literatura do continente, mas os casos citados foram escolhidos porque se relacionam diretamente com o objeto da pesquisa, ou se contrapõem a ele, enriquecendo a discussão proposta.

1.1 Do romantismo às vanguardas: língua e expressão nacional

Interessado na linguagem enquanto energia, produção e “não enquanto cânon nem enquanto dialeto”, Richard Morse (1990, p.29) parte do problema de que para os intelectuais do século XIX “era um incômodo para uma nação americana [...] procurar sua alma numa língua herdada de uma potência colonial” e, por isso, se viam no dever de construir conscientemente uma nova linguagem capaz de produzir uma representação adequada para as novas identidades nacionais e conciliar a relação, anteriormente problemática, entre “idioma e gênio nacional”.

Para iniciar a discussão, Morse escolhe como ponto de partida a Argentina que, para ele, apresentou um debate mais acalorado do que os outros países em situações semelhantes, já que, logo após sua independência, viu as discussões a respeito do tema polarizadas entre as fortes figuras dos políticos e escritores Juan Alberdi e seu contemporâneo e adversário intelectual José Sarmiento.

Alberdi reconhecia que os escritores de uma geração imediatamente anterior à sua, ligados de forma direta à independência em 1810, atinham-se aos modelos literários herdados dos espanhóis, mas que, ao invés disso, deveriam ter almejado a autonomia linguística elevando “a fala popular de Buenos Aires à categoria de idioma nacional” em analogia ao que fizera “Dante forjando a língua italiana a partir da fala popular de Florença” (MORSE, 1990, p.31).

Mesmo sendo colocado como um dos principais agentes da questão na Argentina, Alberdi logo mudaria de ideia, esquecendo o caráter nacional da língua e defendendo que o estilo e a língua de Cervantes já possuíam a elegância e o

refinamento necessários para a expressão dos argentinos e uma renovação linguística de caráter nacional destruiria esse encanto da língua espanhola.

Por sua vez, Sarmiento (*apud*. MORSE, 1990, p.32) também se vale de Cervantes como exemplo, mas para afirmar que a língua espanhola havia sido “mumificada em sua homenagem” e, por isso, era necessário renová-la, inclusive com a adoção de estrangeirismos, já que se via obrigado “a mendigar às portas do estrangeiro as luzes” que o seu próprio idioma lhe negava. Assim, ao invés de propor uma versão exclusivamente argentina do idioma, propunha a renovação do espanhol em uma versão americana generalizada, que surgiria com bases populares sem a interferência direta de escritores e outros intelectuais, diferentemente de Alberdi. Para defender essa visão, chegou a atacar diretamente gramáticos puristas, como o estadista e poeta Andrés Bello, afirmando que:

A soberania popular encontra seu valor e poder integrais na linguagem; os gramáticos são como o Senado conservador, criados para resistir aos debates populares, para preservar a rotina e as tradições. [...] O hábito e o exemplo dominante sempre haverão de prevalecer. Melhor, portanto, não se preocupar com regras e autores. (*ibidem*, p. 32)

Portanto, se Alberdi – enquanto defendia a renovação linguística – apontava a figura do escritor como responsável por lapidar uma fala popular específica até que ela se tornasse a nova norma nacional, Sarmiento, por sua vez, sugeria que a linguagem popular, por conta própria, iria predominar e se estabelecer como a forma padrão, enriquecida somente com a incorporação de estrangeirismos, essa a cargo dos escritores, já que a população, de forma geral, não teria acesso a línguas estrangeiras.

Assim, em suma, Morse observa duas posições em relação à renovação da linguagem que, de forma análoga em sua interpretação, se repetirá em outros países: ou a linguagem se renova a partir da figura do escritor, visto como principal responsável por escolher e moldar a variante que represente o gênio nacional ideal; ou surge uma nova linguagem de bases populares, de forma gradual e quase que espontaneamente. Em ambos os casos o processo de renovação da linguagem tem um fim específico e, portanto, prevê se estabelecer como norma ou variante de prestígio.

Isso volta a acontecer na Argentina ao redor de 1900 com o embate polarizado entre os puristas, defensores de que a língua argentina se mantivesse alinhada às normas da Real Academia Espanhola, e os adeptos ao *criollismo*

(SCHWARTZ, 2008, p.74) e também estará presente na geração à qual pertencia Jorge Luis Borges², ainda como uma nova demanda das mesmas questões em torno da língua e expressão nacional.

Já no caso do português brasileiro, Morse acredita que as discussões, que transcorreram paralelamente às citadas no caso argentino, foram mais amenas, pois o “tamanho reduzido e as magras realizações literárias da metrópole [...] diminuíam a autoridade cultural de Portugal”, permitindo que o português brasileiro se desenvolvesse sem conflitos e estivesse mais aberto a inovações. Defende também que o fato de o Brasil ter sido um país de economia predominantemente agrícola durante seu processo de independência, fez com que os centros urbanos tivessem “esferas de influência reduzida”, diminuindo, assim, a amplitude das proposições dos intelectuais que conscientemente buscavam construir uma variante brasileira do português, o que, de certa forma, parece reforçar a lógica colonial.

Esses fatores levam o latino americanista a concluir que o português brasileiro se tornara “presa do arcaísmo”, ao mesmo tempo em que permaneceu aberto a empréstimos e inovações. Para respaldar essa conclusão, Morse busca estar em conformidade com o linguista e gramático Celso Cunha (*apud* MORSE, 1990, p.33-34), que também reconhece que a língua do Brasil é sob certos “aspectos excessivamente conservadora, sob outros muito desenvolvida; ora com progressões rápidas, ora com regressões violentas[...].”

Morse, para reconstruir parte desse processo de diferenciação do português brasileiro, aponta que já em 1826 o visconde da Pedra Branca observou:

[...] a existência de acepções novas, neologismos e termos ameríndios no português do Brasil. Porém, ao invés de proclamar a formação de um novo idioma, o autor limitou-se a falar numa mudança tonal causada pela “doçura” do clima e do caráter do homem. A língua fora enriquecida por “expressões de sentimentos ternos”; ela ganhara suavidade sem perder vigor. (MORSE, 1990, p.34)

O tom ameno com que o visconde se refere à incorporação de neologismos e termos ameríndios – ao mesmo tempo em que discorre a respeito do que reconhece como certa “doçura” do caráter nacional revelado na língua – confirma a tendência de se interpretar a questão sem grandes polêmicas, como se esse processo houvesse ocorrido sem embates no Brasil e confirmasse a existência de

² Schwartz (2008, p.74-75) destaca que Borges em *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) e *El idioma de los argentinos* (1928) “propõe de maneira enfática uma atitude ativa e transformadora em relação à língua, a partir de uma perspectiva anticosmopolita em que o *criollismo* é considerado como valor oposto e alternativo aos ditames da cultura europeia.”

certo lugar comum, que afirma que a miscigenação aqui aconteceu de forma plácida ao longo dos séculos e nos concedeu, por característica, o respeito às diferenças, a ausência de preconceitos, etc. Porém, com diferentes matizes e singularidades, os mesmos processos ocorreram de forma semelhante em toda a América e podem ser interpretados como uma busca por produzir versões locais de elementos culturais que surgem na Europa, combinando de forma conflituosa elementos heterogêneos. Assim, quando nos referimos:

[...] a reciclagem e a apropriação culturais como tema de um debate estamos, de fato, ensaiando uma vontade de poder na forma de uma economia alternativa já que a força de um discurso não consiste em recusar o outro, mas, ao contrário, em devorá-lo. Todo o ciclo da modernidade latino-americana poderia ser lido em consequência, como um leque de políticas de tradução cultural. (ANTELO, 2001, p. 263)

E aqui o canibalismo é associado à guerra e lido como um ato de confiscar elementos culturais da própria cultura ou da cultura de outros, o que fato não é visto exatamente como um processo ameno e pacífico, mas sim marcado pelo conflito. Assim, mesmo que aparentemente em comparação com os países vizinhos a história de fundação do português brasileiro pareça mais suave, ela não foi construída sem conflitos, mesmo que estejam mais representados somente na ordem da economia dos discursos.

A partir dessa mesma relação entre o português e uma língua ameríndia, toma-se como exemplo José de Alencar, que a princípio defendia as normas da metrópole, mas mudou de opinião sem conflitos. Sua obra *Iracema* (1865) pode ser vista como representante da tendência de buscar, em uma língua ameríndia, recursos linguísticos para a renovação do português brasileiro, visando um ideal de expressão da identidade do novo país. O que também é possível ser reconhecido em outros escritores brasileiros oitocentistas.

Debruçado sobre a composição de *Iracema*, Haroldo de Campos dedicou sua atenção a essa empreitada para a renovação da linguagem realizada por Alencar em dois artigos, que primeiro foram veiculados em jornal e posteriormente reunidos em *Metalinguagem e outras metas* (2010). No primeiro deles, *Iracema: uma arqueografia de vanguarda*, para se contrapor à análise de Roberto Schwarz³, Campos afirma que a pesquisa a respeito de uma língua e mitologia ameríndia,

³ Em *Ao Vencedor as Batatas* (1977) Roberto Schwarz demonstra pouco apreço pela obra de Alencar, a quem julga impreciso ao representar no romance a sociedade brasileira tendo em perspectiva o futuro surgimento de Machado de Assis, em uma visão da série literária brasileira construída de forma linear-evolutiva.

realizada por Alencar para dar uma forma brasileira ao romance com ares de mito de origem, não era:

[...] uma mera “utopia regressiva”, porque nesse arco de retorno, nessa volta imaginária às origens, havia um conteúdo concreto, travado, em termos da práxis literária do tempo: desde logo, o problema de fundar uma língua literária nacional, tópico particular de uma demanda mais ampla, a pesquisa da forma de expressão, que tão importante e persistente seria para o escritor brasileiro [...] Criar uma nova expressão era criar liberdade, e a baliza negativa dessa liberdade estava justamente no purismo vernacular português. (CAMPOS, 2010, p.129)

Dessa forma, Alencar, “recusando-se a ver na gramática um cânon imutável” (ibid., p.130), segue afirmando a figura do escritor como responsável pelas transformações do código da língua, criando o que imagina ser o novo sistema/modelo linguístico ideal para a expressão pátria, já que, como o próprio autor afirma, *Iracema* “é, pois, um ensaio” no qual se encontram suas “ideias a respeito da literatura nacional; [...] poesia inteiramente brasileira, haurida na língua dos selvagens”. (ALENCAR, 1991, s.p.)

Assim, a liberdade conquistada ao transformar o antigo cânone gramatical, extraindo de uma língua ameríndia – no caso o tupi – novos recursos para o português, prevê que a nova forma encontrada se estabeleça como norma, um outro paradigma de expressão em substituição à antiga e que agora passa a ser adjetivada com *brasileira*, já que tem em vista a criação de uma linguagem ideal para a representação da identidade nacional. Ou seja, o impulso criador que rompe com as gramáticas vigentes, tanto do tupi quanto do português, carrega em si o germe de sua própria cristalização/fossilização tendo como crivo a marca identitária nacional e a proposição de uma nova expressão para a língua, que represente de forma adequada o ideal de homem que está por vir e que surge juntamente com a nova pátria, valores comuns ao Romantismo. Ainda, se o tupi *barbariza* o português, o português acultura o tupi e o domestica em favor da representação da identidade nacional. Mesmo que velado, eis aqui um conflito presente na relação da construção do português brasileiro em favor do apagamento gradativo da língua e cultura ameríndia.

Assim, essa lógica em que a relação entre o tupi e o português se abre e se estabelece para, em seguida, cessar – almejando a prevalência da identidade brasileira – leva a questionar a própria constituição do lugar em que o contato entre as línguas acontece. Assim, é possível:

[...] perguntar-se, o que é, portanto, um *lugar*? É a América Latina um lugar? [...] Mesmo se o lugar parece ter muitas dimensões, o *topos* não é matéria nem corpo, não é forma nem mesmo princípio ou fim do movimento. E cabe ainda a pergunta: será que os entes – os textos, os discursos – se encontram, no lugar, na América Latina, como o líquido encontra-se num copo? A relação entre os entes e o lugar é representável como aquela entre um continente e aquilo que ele contém? Ora, é óbvio que os corpos não se chocam contra o lugar, como os objetos em um vaso ou textos numa literatura. Continente e conteúdo são de natureza diferente, mas não parece ser essa a situação entre a coisa e o lugar. Não podemos afirmar que o lugar seja o intervalo entre conteúdo e o continente, mesmo porque, ora não existem esses intervalos, ora ele é continuamente ultrapassado pelo próprio deslocamento da coisa. Resta somente, então, uma noção possível de *topos*: a de que ele é o limite [...] do continente, mas apenas e tão somente enquanto o que ele contém – os discursos – toca de i-mediato o conteúdo – os corpos, a vida. [...] O lugar são as próprias extremidades em i-mediato contato. (ANTELO, 2008, p.14)

Essa compreensão de que o lugar e a relação – entre sujeitos, línguas, textos – estão localizados exatamente no limiar em que o contato existe, decorre da distinção que Antelo faz entre fronteira e *confim* a partir, principalmente, de um artigo de Massimo Cacciari a respeito do tema. Nesse texto, o italiano reconstrói o conceito de *confim* como a “linha ao longo da qual dois domínios se tocam”, mas, para tanto, faz a diferenciação entre o *confim* como espaço da relação entendido como *limen* ou buscando isolar-se enquanto *limes*. Afirma ele que o “*limen* é soleira”, o limiar através do qual “se penetra em um domínio ou se sai dele”, pelo qual “somos acolhidos ou *e-liminados*” e, assim, pode permanecer aberto para o “que não possui forma ou medida, ‘onde’ fatalmente nos perderíamos”. Por outro lado, o *limes* é “o caminho que circunda um território, que engloba sua forma” e, dessa maneira, equilibra o perigo representado pelas “soleiras, pelos passos, pelo *limen*”, sendo metaforizado como uma “porta fechada” (CACCIARI, 2005, p.13-14).

No *confim*, no limiar entre os entes – textos, línguas, entre outros – é que “se produzem relações e conflitos, através dele o lugar é constantemente colocado em perigo, ou seja, *recolocado no caminho*” (Idem, p.18) e permanece em constante movimento, sem se fixar, sem cessar de dizer, se ressignificando continuamente.

Dito isso, quando o contato entre as línguas se abre visando novamente se fechar como novo paradigma representacional de uma nação está buscando se fixar, se fechar como um lugar cujas fronteiras se estabelecem com a pretensão de não tocarem outros domínios, e isso não significa:

[...] protegê-lo ou defendê-lo, mas anulá-lo, significa violentar-lhe a natureza [...] Todas as tentativas voltadas a “fortificar” o lugar, longe de torná-lo seguro, golpearão mortalmente todo habitar, já que um lugar que define por exclusão de outro, que não quer que o outro o toque, que exige o seu

confin *imune* ao outro, se transforma inevitavelmente em prisão para aqueles que ali residem. (CACCIARI, 2005, p.18)

Mas, voltando à questão em curso, há de se ressaltar que Alencar, apesar de buscar no tupi os novos limites/fronteiras para que o português brasileiro se fixasse, – como bem aponta Haroldo de Campos já no segundo artigo que dedica à mesma obra, *Tópicos (fragmentários) de uma historiografia do C O M O* –, ao inventar sua versão⁴ da incorporação estética do tupi criou um “português hibridizado e ‘barbarizado’ [...] influxo do nheengatu idealizado [...] um texto-*coatiabo*” (2010, p.161), em que a língua ameríndia serviu como “critério para a nacionalidade da literatura” (ALENCAR, 1991, s.p.), a partir do qual se “constitui uma imagem da sua prosódia, do seu ritmo, da sua fonia” (CAMPOS, 2010, p.135).

Portanto, Alencar produziu uma estetização do tupi que tem seus méritos. A intenção, ao ressaltar que essa proposta de renovação tem como horizonte estabelecer-se como norma para a expressão nacional, não é fazer uma crítica judicativa ao trabalho dele – ou de qualquer outro escritor que aqui seja citado –, mas, contrapor essas formas de registrar literariamente o contato entre as línguas em prol de um nova norma de expressão com as pretensões e reflexos da linguagem de *Mar Paraguayo* que, talvez, busque manter a relação entre as línguas constantemente abertas, situada no limiar entre elas. Da mesma forma, diversos outros escritores poderiam ocupar o lugar de Alencar como primeiro exemplo para um paradigma de registro literário da relação entre o português em contato com uma outra língua que lhe é estrangeira, mesmo que essa língua esteja nas bases de sua formação identitária, como é o caso das línguas ameríndias, por exemplo.

De forma semelhante, Morse (1990, p.36) analisa, ainda sob esse impulso de renovação a favor da expressão nacional, o trabalho de alguns escritores modernistas brasileiros que se voltam à questão, buscando, outra vez, renovar a linguagem através das relações do português brasileiro com seu substrato ameríndio e seu passado colonial. Em suma, concentrado nas figuras de Mário e Oswald de

⁴ Ao afirmar-se que Alencar produz sua própria versão da incorporação de uma língua ameríndia à literatura brasileira, se faz referência a iniciativas semelhantes que aconteceram paralelamente. Como o próprio José de Alencar afirma na *Carta ao Dr. Jaguaribe*, a ideia inicial que deu origem a *Iracema* tem como parte da inspiração na temática da *Confederação de Tamoios* e no poema inacabado de Gonçalves Dias, *Timbiras*, obras que de forma semelhante buscam o mesmo contato entre o português e a língua ameríndia.

⁵ Como aponta Campos (2010, p.161), em *Iracema*: “*Coatiabo*: o corpo pintado (lê-se na nota 1 ao Cap. 24: “*Coatiá* significa pintar. A desinência *abo* significa o objeto que sofreu a ação do verbo, e sem dúvida provém de *aba* – gente, criatura”). O que significa dizer que o texto de *Iracema* tem em si “pigmentos tupinizantes”.

Andrade, o ensaio concede um espaço considerável ao período, afirmando que a intenção “dos modernistas em forjar um ‘idioma brasileiro’ ia muito além do nacionalismo e do folclorismo. Seu objetivo era aguçar a sensibilidade, libertar a mente”, principalmente do que o latino-americanista reconhece como o reino do parnasianismo na poesia e do predomínio do “estilo clássico” na “retórica” brasileira da época, como se ele mesmo fosse outro modernista e festejasse o surgimento do movimento e, então, pudesse celebrar a invenção do Brasil moderno, tendo os escritores modernistas como salvadores da literatura e marco central dessa compreensão historicista da identidade nacional.

Entre os diversos trabalhos da dupla paulista de escritores, Morse analisa com mais atenção o *Manifesto Pau-Brasil*, que, segundo ele, torna Oswald o responsável por fundir o “modernismo ocidental com o vernáculo brasileiro” (MORSE, 1990, p.85), e *Macunaíma*, onde Mário de Andrade toma o “Brasil como símbolo de uma condição humana maior” em que o “próprio nacionalismo era apenas uma primeira etapa num processo [...] que precedia a incorporação da expressão brasileira à cultura mundial” (1990, p.111).

Assim, em ambas as análises, no ensaio parece se afirmar que a busca dos modernistas, por uma nova linguagem que expresse a identidade nacional não quer somente diferenciar-se da europeia, mas, também, a partir das especificidades nacionais, colocar-se lado a lado com ela, seja num ato antropofágico, ao incorporá-la, ou encontrando em si valores humanos que façam as características do seu regionalismo serem alçadas ao status de valor universal.

Para contrapor essa visão há outra interpretação para a apropriação do passado colonial feita por Oswald de Andrade na seção *História do Brasil*, em seu primeiro livro de poesias *Pau Brasil* (1925), que parece se alinhar melhor com as intenções deste trabalho. Antelo (2001, p.92-93) afirma que os modernistas, em especial Oswald e sua antropofagia, que marca a identidade a partir da diferença, em vez de remontar o mesmo impulso nacionalista dos escritores românticos, agora atualizado ao século XX, produz uma “escritura que explora ao infinito a fragmentação da linguagem no espaço discursivo” e, assim, a memória se dobra. Dessa forma, em vez de produzirem somente a reapropriação do passado, os modernistas “operam na convicção de que o moderno era o outro, uma outra cultura encerrada nas tramas da linguagem e contida nos traços, nas marcas de nossos relatos de fundação”:

[...] Oswald de Andrade, ao abrir mão do contínuo, afasta-se da concepção de experiência como superfície: a história, fruto da aceleração de leituras, é antes interface. Indeterminando textos e contextos, passados e presentes, a *História do Brasil* de Oswald nos convida a ler o presente como se fosse passado, o contexto como se fosse texto, atentando, em todo caso, como fundamento da produção de imagens e ficções. (ANTELO, 2001, p.94-95)

Dessa forma, a “reapropriação da *História do Brasil*” não vê o passado “como mimeses, mas sim dessemelhança” (Idem,p.97) e, antes do que somente renovar o impulso nacionalista oitocentista ao revisitar textos históricos, produz uma dobra em que a “História, impregnada de ficção, reivindica seu direito ao esquecimento” e, ao mesmo tempo, “destaca a matéria” do texto, seja qual ela for, já que os agentes envolvidos “(cronistas oficiais, religiosos e profissionais, os políticos, os escritores [...] enfim, os boêmios) se valem de linguagens múltiplas para cercar, contornar, contrair e encrespar o tempo” e, assim, essa operação define “uma cultura sem atributos: nacional”:

As flexões, portanto, e não o contínuo [...] Um texto (a História), uma nação (o Brasil) nada mais são do que a maneira em que uma matéria se dobra, onde seria possível dizer que, se o texto moderno se define uma dobra infinita, uma intermitência constante, cabe pensar a literatura em função desta caracterização [...] como uma instituição revogável. (Idem, p.95)

Assim, se de um lado Antelo interpreta a reapropriação da história nacional por parte dos modernistas como uma forma de questionar a própria representação da História, o americano segue insistindo na escrita contínua e progressiva da mesma disciplina na constituição da identidade e da expressão do país desde sua fundação até o século XX.

Obviamente, o trabalho de Richard Morse tem seus méritos – tanto pelas análises, quanto pela coragem de produzir uma síntese de um tema tão amplo – e, como ele mesmo reconhece, se vale do ensaio para tratar com mais liberdade a história das línguas americanas, suas relações com a literatura e a construção de identidade nacional, após o processo de colonização. Talvez, por isso, em diversos momentos o autor não pondere – e inclusive reforce – certas opiniões impressionistas dos escritores a respeito da questão. Mas, seu esforço em produzir uma síntese a respeito do tema também é reconhecido, por exemplo, por Jorge Schwartz, que, num dos capítulos de *Vanguardas latino-americanas* (2008)⁶, também se volta a questões semelhantes.

⁶ Antes da publicação em livro, o capítulo aqui mencionado aparecera publicado na *Revista USP*, 1990 n.12, sob o título de “As linguagens imaginárias: nwestra ortografia banguwardista”. Nele Schwartz reconhece a relação de seu trabalho com o ensaio de Morse, já que apresenta o seu artigo

Esse trabalho de Schwartz surge de um esforço sintetizador que não busca:

[...] defender a legitimidade das vanguardas [...] nem fazer seu necrólogo, mas tentar, por outro lado, uma articulação das vertentes estética e ideológica, presentes na maior parte dos textos, e, por outro, buscar uma integração histórico-geográfica, e a demolição do “muro de Tordesilhas” que sempre isolou o Brasil da América Hispânica. Por fim, esboçar uma história concisa das vanguardas através dos seus momentos decisivos. (SCHWARTZ, 2008, p.47)

Assim, entre outras questões, também analisa a busca por uma linguagem renovadora, ou a tentativa de se criar uma linguagem inteiramente nova, como uma “das dimensões utópicas da vanguarda, especialmente no Brasil, na Argentina e no Peru dos anos 1920”, formas encontradas pelos escritores para responder “à necessidade de atualizar a língua escrita de acordo com o uso imposto pela prática oral, e se circunscreverem a uma experiência mais limitada do ponto de vista topográfico” (SCHWARTZ, 2008, p.63). Nesse sentido, assim como já havia apontado Morse em seu ensaio, reconhece que:

[...] esses movimentos de renovação linguística retomam uma questão que surge como ímpeto no romantismo, como consequência ideológica das guerras de independência [...] O papel assumido posteriormente pela vanguarda será o de renovar essa discussão. Nesse sentido, a vontade de uma nova linguagem está intimamente associada à ideia de “país novo” e de “homem novo” americano. Por isso, não causa estranheza que essa polêmica surja dentro de um contexto nacionalista e de revisão de questões de dependência cultural. (SCHWARTZ, 2008, p.64)

Dessa forma, aponta que surgem iniciativas como as do escritor e pintor argentino Xul Solar (pseudônimo de Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari), criador do *neocriollo* – espécie de língua formada a partir do português e do espanhol, mas que também admite a presença de traços das línguas ameríndias e de outras línguas latinas – com a pretensão de ser usada como uma língua franca em toda a América Latina; e também da *panlínua*, que, ao invés de servir para a comunicação dentro do continente americano, tem pretensões globais.

Em entrevista a um periódico argentino, publicada em 1951, Solar concede mais informações a respeito das pretensões e das bases teóricas de suas duas criações linguísticas:

Soy el creador de un idioma universal, la “panlínua”, sobre bases numéricas y astrológicas, que contribuirá que los pueblos se conociesen mejor [...] Soy, y esto es lo que más me interesa momentáneamente [...] el creador de una lengua que reclama con insistencia el mundo de Latinoamérica [...] Qué mejor para consolidar esta tendencia de nuevo concepto de efectiva buena vecindad que un idioma común compuesto por

sob a seguinte nota explicativa: “Este ensaio estava terminado quando chegou às minhas mãos o fundamental ensaio de Richard Morse, ‘A Linguagem na América’.

palabras, sílabas, raíces sacadas de las dos lenguas dominantes en Centro y Sudamérica: castellano y portugués, que permitirían, vaya otro ejemplo, convertir la frase “la miro cariñosamente” en la mucho más breve que dice “lakermínu”, o “la miró porque quiso” en “la kiernirú”.

[...]Estamos viviendo la época de los grandes bloques: Panamérica, Paneuropa, Panasia[...] El “criol” o “neocriollo” podría ser el idioma auxiliar de Panamérica; la “panilingua” sería la lengua complementaria entre los tres bloques⁷. (SOLAR, 2006, pp.76-77.)

Mesmo que a intenção principal de Solar esteja voltada para uma utopia comunicacional que promova a integração da humanidade através dos usos dessas línguas, “pensando em relação ao futuro, em direção a um tempo e a um espaço inexistentes” – e apesar de sua ininteligibilidade, ao que Macedonio Fernández classificara como um “idioma de incomunicação” (SCHWARTZ, 2008, p.77-78) – para divulgá-las, ele escreveu poesias e textos em prosa nos quais as utilizava, além de oferecer conferências públicas e veicular artigos na imprensa fornecendo mais detalhes a respeito das línguas que criara.

Um exemplo literário pode ser o início do poema *Visiones místicas* escrito totalmente em *neocriollo*:

Es un Hades fluido, casi vapor, sin cielo, sin suelo, rufo, color en ojos cerrados so el sol, agitado en endotempestá, vóstices, onda y hervor. En sus grumos i espumas dismúltitú omes flotan pasivue, disdestellan, hai también solo, mayores, péjoides, y perluzen suavue. (SOLAR, 2006, p. 161)

Anos mais tarde esse poema foi traduzido ao espanhol⁸, e o mesmo trecho recebeu esta versão:

Es un Hades fluido, casi vapor, sin cielo, sin suelo, de color bermejo, como el color que se ve con los ojos cerrados debajo del sol, agitado por una tempestad interior, en vértices y ondas y hervor. En sus grumos y espumas distintas multitudes de hombres flotan pasivamente y destellan de distintas maneras, hay también seres solos, más grandes, en forma de peces, y emiten luz continua y suavemente⁹. (SOLAR, 2006, p.172)

⁷ Sou o criador de um idioma universal, a “*panilingua*” sobre bases numéricas e astrológicas, que contribuirá para que os povos se conheçam melhor [...] Sou, e isso é o que mais me interessa momentaneamente [...] o criador de uma língua que divulga com insistência o mundo latino-americano [...] O que é melhor para consolidar esse conceito de efetiva boa vizinhança do que um idioma comum composto por palavras, sílabas, raízes retiradas das duas línguas dominantes Centro e Sulamericanas: castelhano e português, que permitirão, como por exemplo, converter a frase “*la miro cariñosamente*” na mais breve versão que diz “*lakermiru*” ou “*la miró porque quiso*” em “*la kiernirú*”. [...] Estamos vivendo na época dos grandes blocos: Panamérica, Paneuropa, Panásia [...] O “*criol*” ou “*neocriollo*” pode ser o idioma auxiliar da Panamérica; a “*panilingua*” seria a língua complementar entre os três blocos” (tradução livre)

⁸ Em nota, o tradutor afirma que foi necessário seguir as regras gramaticais concedidas por Xul Solar em seus artigos e, para averiguar o sentido lexical das palavras, consultou dicionários de espanhol, português, francês, inglês, latim e grego. Também indica que o estudo comparativo entre a gramática do português e do espanhol o auxiliou para compreender as regras sintáticas que regem a formação de contrações e palavras compostas.

⁹ É um Hades fluido, quase em vapor, sem céu, sem solo, de cor bordô, como a cor que se vê com os olhos fechados sob o sol, agitado por uma tempestade interior, em vértices em ondas e fervor. Em

Apesar das intenções de Solar irem além das criações literárias, poemas como esse fizeram Soledad Domínguez (2014) e Ivana Vollaro (*apud* ALZUGARAY, 2011, p.41) apontarem que, de certa forma, o *neocriollo* mantém relação com o portunhol que atualmente surge como movimento contemporâneo na literatura, principalmente através das obras de Douglas Diegues¹⁰, a quem as duas têm como principal referência para a afirmação. O que, de certa forma, também ecoa na construção de uma análise para o portunhol registrado por Wilson Bueno, já que a crítica, algumas vezes, analisa a obra dos dois escritos em perspectiva.

Fazendo a mesma aproximação, entre o portunhol como fenômeno literário – também prefigurado em Diegues – e o *neocriollo*, Sérgio Medeiros (2009) ressalta que o caráter utópico, ausente na literatura em portunhol na maioria de suas manifestações – incluindo a produzida por Wilson Bueno –, tem papel central para as pretensões do poeta argentino que, a partir da criação de uma língua, buscava outros desdobramentos. Assim, mesmo que a língua inventada por Solar e o portunhol se valham, em parte, dos mesmos elementos linguísticos (português, espanhol e guarani), produzem mesclas distintas tanto em sua intenção quanto em sua forma:

Levado por seu misticismo e pela sua paixão linguística [...] O objetivo de Xul, ao propor essa mescla de línguas principais (dominantes) e minoritárias, faladas geralmente fora dos centros urbanos mais importantes, era melhorar a comunicação entre os homens. A nova língua encontrava eco na criação de certos símbolos, como, por exemplo, uma bandeira da América do Sul. (MEDEIROS, 2009, p.142)

Vale por fim ressaltar que as línguas criadas por Solar estavam baseadas em sistematizações, foram construídas a partir de normas que visam garantir os usos específicos que o seu criador imaginava para elas e priorizando ideais comunicacionais, tendo a literatura como segundo plano. Por outro lado, *Mar*

seus coágulos e espumas distintas multidões de homens flutuam passivamente e gotejam de distintas maneiras, há também seres sozinhos, porém grandes, em formato de peixes e emitem luz contínua e suavemente (SOLAR, 2006, p.172, tradução livre).

¹⁰ Radicado na fronteira entre Brasil e Paraguai, na cidade de Ponta Porã / Pedro Juan Caballero, Diegues faz uso do portunhol em sua variante *salvaje*, como ele mesmo afirma, para escrever poesias, conceder entrevistas, fazer performances e qualquer outra atividade pública que tenha relação com sua prática literária. Além de se apresentar como o segundo autor a escrever nessa língua, precedido por *Mar Paraguayo* que lhe serve de inspiração, Diegues se esforça em divulgar sua língua e angariar adeptos para ela. Com algum sucesso, vem reunindo escritores de portunhol selvagem que, além de produzirem material inédito em portunhol, também fazem traduções, escrevem manifestos, notícias. Ainda, conjugado com a militância em favor do portunhol, o ativismo literário de Douglas Diegues também inclui o *cartonerismo*, uma prática de publicação alternativa de livros artesanais, cujas capas são fabricadas com papelão (*cartón* como se diz na Argentina, onde o movimento surgiu) geralmente comprados de cooperativas de catadores de lixo reciclável.

Paraguay – isso também vale para a poesia de Diegues – não é fruto de um trabalho consciente que lhe atribua uma gramática normativa a qual orienta sua escrita e, como a produção oral do portunhol acontece de forma descontrolada, essa *língua* já se manifesta com fins comunicacionais.

Dessa forma, com pretensões menores do que as de Xul Solar, mas também baseado na proposição de uma gramática, encontramos as propostas de Francisco Chuquiwanqa Ayulo, que, inicialmente, defendeu a criação de uma “ortografia indo-americana” para o espanhol, pensado de forma continental, mas que, ao final, “limita-se a uma modificação ortográfica castelhana, de modo a recuperar supostos traços indígenas ainda presentes na prática oral” (SCHWARTZ, 2008, p.64) do quéchua e do aimará no Peru.

As ideias de Ayulo foram divulgadas desde 1914, mas encontraram maior repercussão posteriormente no contexto das vanguardas no Peru, como o próprio autor faz questão de ressaltar, já fazendo uso de sua nova ortografia: “*El lengwaje onomatopéyqo es el más ideofonético natural i lo qreo muy apresyable para nwestra ortografia bangwardista*”. (AYULO *apud* SCHWARTZ, 2008, p.76).

Essa proposta, afirma Schwartz (2008, p. 76-77), foi uma entre as tantas que buscaram criar “uma linguagem [...] mestiça, em que se cruzam a sintaxe e o vocabulário espanhol com a fonética do uso natural do castelhano”, ou do português, “contaminados pelas línguas pré-colombianas”, que surgiram no intervalo entre o final do século XIX até o período das vanguardas, sem que nenhuma “até hoje tenha realizado plenamente as formulações postuladas pelos promotores dessas mudanças”.

Ainda nesse intervalo, mas saindo do círculo de escritores ligados contextualmente aos processos de independência na América, e àqueles que, no período das vanguardas, retomaram questões semelhantes, é possível encontrar outros exemplos de iniciativas literárias em que se pode reconhecer a produção de mesclas linguísticas. São os casos de *Los Desterrados*, conto de Horacio Quiroga presente em seu livro de mesmo título (2012), e de *La divina increnca* de Juó Bananére (1915).

No conto de Quiroga – quem Bezerra (2015) afirma ser um dos pais do portunhol literário, juntamente com Simões Lopes Neto, que ele afirma produzir um portunhol regionalista –, os personagens brasileiros que convivem com os uruguaios, na região de Misiones, fronteira entre os dois países, são trabalhadores

rurais iletrados que vivem em situações precárias. Assim, a linguagem com que conversam tanto entre si, quanto com os personagens uruguaiois, é feita a partir da mútua interferência entre o português e o espanhol, duas línguas que os personagens pouco dominam, por isso produzem enunciados como:

- ¡Seu Tirá! – dijo de pronto Joao Pedro, con lágrimas fluidísimas a lo largo de sus viejos carrillos - ¡Eu não quero morrer sin ver a minha terra!...É muito lonje o que eu tengo vivido....
- Agora mesmo eu tenía pensado proponer a você... Agora mesmo, seu Joao Pedro...eu vía na ceniza a casinha...(QUIROGA, 2012 p.45)

Exemplo semelhante, onde o trânsito migratório é o motivo para o registro literário de mesclas linguísticas, pode ser encontrado em *La divina increnca*, conjunto de poemas humorísticos lançado por Juó Bananére¹¹ – comumente referido como pseudônimo de Alexandre Ribeiro Marcondes Filho – em 1915 e escrito no “dialeto ítalo-português dos imigrantes italianos” (CARPEAUX, 2015, p.X), cuja comicidade reside no registro paródico da linguagem produzidas por esses imigrantes que recém haviam chegado à cidade de São Paulo.

Esse conjunto de poemas é considerado por muitos críticos como precursor de algumas tendências modernistas, como o poema-piada e, também, por estabelecer a renovação da escrita através da estetização de elementos da oralidade. Porém, Carlos Eduardo Capela (2009) se refere à Bananére como uma *persona* criada por Alexandre Marconde e não somente um pseudônimo, pois além dos poemas – que obtiveram sucesso imediato – publicou textos em diversos periódicos entre 1911-1917. Ainda em sua análise, Capela refuta as leituras que associam o escritor ítalo-brasileiro ao modernismo, pois:

- [...] a ideia de Modernismo inexistente no universo textual composto em torno e a partir de Juó Bananére. Nos textos da personagem são, isso sim, bastante recorrentes alusões ao Futurismo, cujo manifesto, composto por Marinetti, Alexandre Marcondes Machado conheceu através de Oswald de Andrade. [...] O Futurismo, de qualquer maneira, funciona como mais uma motivação para o exercício criativo do escritor macarrônico, e de modo similar ao de uma série de outros textos e referência: teoria científicas, filosóficas ou políticas, registros e maneiras de composição [...]. Ou seja, fornece temas e formas que são submetidos a um trabalho inventivo, a um uso deliberadamente cômico que só os preserva, deformando-os. (CAPELA, 2009, p.60)

Assim, essa leitura que coloca Bananére como um escritor introdutório, a anunciar o que há de vir, é negado para que se perceba o seu verdadeiro potencial de expressão que opera em outra lógica. A referência de que ele é um escritor

¹¹ Douglas Diegues (2011) e Adrian Cangi (2010) citam a linguagem criada por Juó Bananére como um dos antecessores literários do portunhol.

macarrônico evidencia, portanto, que seu perfil de personagem pouco nobre lhe permite dessacralizar textos, temas e personagens do momento através de seu *dialeto* e de outros mecanismos paródicos. Como se pode observar em *Migna terra*, versão à “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias:

Migna terra tê parmeras
Che ganta inzima o sabiá,
As aves che stó aqui,
Tambê tuttós sabi gorgeá

A abobora celestia tembê,
Chi tê lá na mia terra
Tê moltos millio di strella
Chi non tê na Inglaterra

Os rios lá sô maise grandi
Dus rios di tuttas naçó;
I os matto si perde di vista,
Nu meio da imensidó.

Na migna terra tê parmeras
Dove ganta a galigna dangola;
Na migna terra tê o Vap'relli,
Chi só anda di gartolla. (BANANÉRE, 2015, p.8)

Assim, tanto a linguagem de Bananére quanto de Quiroga buscaram, primeiramente, registrar traços linguísticos que surgem na oralidade a partir do contato gerado pelo trânsito de imigrantes pobres, seja ele feito na região da fronteira em um discurso com pretensões mais realistas, ou na forma paródica à fala dos imigrantes que ainda não se adaptaram à nova língua do país em que recém chegaram. De certa forma, esses dois exemplos se baseiam ainda na lógica do contato entre as línguas como interferência ou erro, em que a língua e a identidade nacional permanecem como parâmetro para a representação, visto que em Quiroga o portunhol é a língua dos iletrados, dos sujeitos marginais que não dominam corretamente nem sua língua materna, nem a estrangeira que predomina no ambiente em que estão imersos e, por isso, sofrem de preconceito e exclusão. Por sua vez, Bananére com seu dialeto macarrônico busca emular a oralidade dos imigrantes, já que para ele “A artograffia moderna é uma maneira de scrivê, chi a gentis crive uguali come dice” (BANANÉRE *apud*. CAPELA, 2009, p.107) e, assim, registra o “português” daqueles que ainda estão aprendendo a norma gramatical, para buscar a comicidade que isso gera nos falantes nativos dessa mesma língua e, ao mesmo tempo, para que os preconceitos sejam:

Normalizados e normatizados, e então empregados como marcos, como referencial para um processo de dessacralização ou profanação cultural. Língua e cultura macarrônicas, “línguas-pátrias” e “culturas-párias”, tornam-

se metro para uma reinterpretação da “Língua-Pátria “ e da “Cultura-Pátria”, desta forma trazidas para a arena comum das diferentes práticas, costumes e valores sociais. (CAPELA, 2009, p.124)

Do mesmo fato social se inferem efeitos e propostas diferentes que ora parecem reiterar certos juízos de valor, mas, em outros momentos, parecem colocar em questão tanto a língua quanto a constituição de uma identidade nacional fixa.

Se a análise prosseguisse concentrada em mapear outras manifestações de inovações linguísticas baseada no contato/mistura entre línguas ao longo da história da literatura latino-americana, diversos nomes ainda poderiam ser citados, como: Guimarães Rosa, em especial no conto *Meu tio, o Iauaretê*; Sôsa, em sua épica *o Guesa*; Olivério Girondo, principalmente em *Masmédula*; José María Arguedas e a relação entre o quéchua e o espanhol em sua escrita; entre outros.

Com exceção das linguagens utópicas de Xul Solar, todos os exemplos de renovações apresentados até aqui, cada qual a sua maneira, buscaram criar ou manter vínculos com tradições reconhecidas como nacionais. Desde a independência da colônia até o período das vanguardas, a língua e a expressão nacional eram as questões centrais quando se pensava sobre a renovação da linguagem literária.

Na maior parte dos exemplos, as relações de dependência cultural com a Europa estavam constantemente presentes, como um parâmetro do qual as novas linguagens, e as consequentes literaturas americanas, deveriam a princípio diferenciar-se, rompendo com os modelos da antiga metrópole na busca de representação para as novas identidades. Posteriormente, essas novas linguagens produziram aqui inovações vanguardistas tão originais quanto as que lá surgiram no início do século XX. Em suma, a linguagem literária – ou melhor, sua análise – permanecia tangenciando processos históricos maiores, pensada, com exceção do período das vanguardas do início do século XX, a partir ou sob o valor da representação.

Já Wilson Bueno, com seu portunhol, mesmo que não se coloque de forma combativa diretamente contrário às normas gramaticais ou à representação de uma identidade nacional, parece estabelecer outra relação através da renovação da linguagem literária que põe em questão uma visão representacionista e normativista da língua.

Desde o primeiro trecho de *Mar Paraguayo*, publicado ainda no jornal *Nicolau*, a linguagem criada na obra é apresentada como uma pretensa busca por

alcançar certo efeito estético em que as gramáticas das línguas ali misturadas “perdem a linha dura e cedem à voragem-vórtice do duplo” (BUENO, 1987, p.25, anexo 1) se mesclando línguas indistintamente. O que, de certa forma, pode ser entendido como um desejo de criar uma tessitura linguística a partir de outras três línguas sem que uma delas permaneça fixa como eixo identitário, como, por exemplo, acontece na proposta de Alencar, que recorreu à língua ameríndia em favor da elaboração de um modelo literário para a nova norma do português brasileiro.

Essa primeira apresentação do portunhol de Bueno – que juntamente com os outros trechos publicados no periódico de cultura serão analisados no próximo capítulo – apresenta uma visão não essencialista da língua que repercutirá de maneira equivocada também nos escritores contemporâneos, que por vezes citam *Mar Paraguayo* como um de seus precursores, e, também, na crítica que os tomam para análise. Se é comum escritores como Douglas Diegues e Fabian Severo afirmarem que escrevem em uma língua sem gramáticas, Wilson Bueno parece ter consciência de que não existe uma língua sem gramática, mas sim posturas distintas diante dela. Dessa forma, parece que o escritor fundamenta sua versão do portunhol não somente em pressupostos que não abordam as línguas de maneira conservadora, como também ainda parece colocá-los em questão. Assim, é possível supor que o que Giorgio Agamben (2014, p.71) afirma a respeito de *Hypnerotomachia Poliphili* – obra impressa em Veneza em 1499, escrita em uma mistura linguística que, ao leitor, causa estranhamento, pois não se sabe ao certo se é “latim, em vulgar ou em um terceiro idioma” – talvez venha a servir para *Mar Paraguayo* ao longo dessa leitura:

[...] encontramos-nos diante de uma língua em que o elemento lexical parece estar em *agio* em relação ao elemento sintático-gramatical, uma língua agramatical como também foi dito. De modo mais preciso, não se trata de um discurso agramatical, mas de uma linguagem na qual a resistência dos nomes e das palavras é de imediato solta e tornada transparente pela compreensão do sentido global, de maneira que o elemento lexical permanece isolado e suspenso por alguns segundos, como um material morto, antes de ser articulado e dissolvido no fluido discurso do sentido. (idem, p.74)

Assim, o que Agamben afirma na citação acima pode ser uma chave de leitura para *Mar Paraguayo* que endosse e, ao mesmo tempo, analise de forma crítica o efeito estético tão almejado por Bueno e as decorrências dessa linguagem para a construção da narrativa. Mas, talvez, não fosse suficiente para atribuir o

devido valor a presença da cosmologia guarani na obra, como esta pesquisa pretende. Dito isso, mesmo que pareça conveniente, as contribuições do filósofo italiano permanecem como pressupostos para o trabalho e contribuem com parte da leitura feita à obra de Wilson Bueno.

Além disso, antes de comentar outras manifestações literárias do portunhol, vale iniciar a aproximação direta com *Mar Paraguayo* para que o trabalho se concentre em produzir uma leitura singular da obra e tanto o que já foi comentado até aqui, quanto o que ainda está por vir sirva de embasamento para essa construção.

Assim, o que no *Nicolau* era a breve apresentação das intenções estéticas ao portunhol, que provavelmente fora escrita pelo próprio autor, passa a ser uma *notícia* – trecho inicial da edição integral da obra cuja enunciação, já em portunhol, é da Marafona – narradora e personagem principal da novela – feita da seguinte maneira:

Un aviso: el guarani es tan essecial en nesto relato quanto el vuelo del párraro, lo cisco en la ventana, los arrulhos del português ô los derramados nerudas en cascata num solo só suicidio de palabras anchas. Una el error dela outra. Queriendo-me talvez acabe aspirando, en neste zoo de signos, a la urdidura esencial del afecto que se vá en la cola del escorpión. Isto: yo desearía alcançar todo que vibre e tine abaixo, mucho abaixo de la línea del silêncio. No hay idiomas aí. Solo la vertigen de la linguagem. (BUENO, 1992, p.13)

Nesse primeiro parágrafo da obra, a narradora inicia, antes mesmo de se apresentar, advertindo ao leitor da igual importância das três línguas que originalmente forneceram substrato para que ela forjasse a sua própria linguagem de expressão. Assim, entre o guarani, o português e o espanhol – estas duas últimas línguas metaforizadas como os sons dos pombos e o barulho das águas respectivamente – não existe uma hierarquia pressuposta. Inclusive, entre as línguas, os voos dos pássaros e os ciscos de pó visíveis sob a luz que entra pela janela não há distinção. Mesmo que a ocorrência de vocábulos oriundos da língua ameríndia seja menor do que os que, reconhecidamente, provêm das línguas herdadas do colonizador, eles não são menos importantes. Dito isso, a linguagem de *Mar Paraguayo* parece estar fundada sob o desejo de registrar a potência expressiva que se torna evidente quando as gramáticas normativas deixam de ser a linha dura do *limes* (limite) que separa e fecha as línguas em sistemas isolados e cede à forma do *limen*, o limiar que reconhece no contato entre elas um espaço

aberto para a relação, um contínuo que indistingue onde uma língua termina e a outra começa.

Essa diferença de compreensão entre a porta fechada do *limes* e *limen* recupera a conceituação, já citada anteriormente, feita por Cacciari (2005) e também Antelo (2006, 2008) a respeito do *confim* como espaço de relação em que “se tocam dois domínios”¹². Ainda, através dessa leitura do contato entre as línguas como um limiar, evita-se a utilização de metáforas biológicas ou negativas – de morte, degradação ou uso inadequado de uma língua – para se explicar a lógica de formação do portunhol e, assim, propor outro enquadramento para essa tessitura linguística, afirmando a indistinção entre as línguas e recuperando a origem comum do português e do espanhol. O que também é definido como *limiar* por Heller-Roazen (2010) em um capítulo de mesmo nome.

Em que ponto o hebraico, por exemplo, se converteu no aramaico, e quando exatamente o latim falado nas ruas da Roma antiga se tornou a língua moderna que hoje chamamos de “italiano”? Até mesmo aqueles estudiosos com disposição para atribuir datas precisas para a morte dos idiomas hesitam em se pronunciar a respeito de seus nascimentos, embora, se a princípio é possível marcar com certeza o momento no qual uma língua acaba, deveria ser igualmente factível identificar o ponto no qual uma outra começa. (HELLER-ROAZEN, 2010, p.59)

A “voragem-vórtice” à qual Bueno (1987, p.25) se referia na apresentação que fez a sua obra no *Nicolau*, ou o desejo anunciado pela Marafona de situar-se sua escritura na “vertigen de la linguagem” (Idem, 1992, p.13) parecem buscar se colocarem num espaço que registre uma resposta possível a essa pergunta feita por Heller-Roazen (2010, p.60): “Em qual campo da língua está o corpo que muda de formato, e quais são suas partes?” Ou seja, situar a escrita constantemente em movimento no limiar entre as línguas, sem se estabelecer no centro de nenhuma delas.

Ainda, se no início da narrativa há o aviso de que sua linguagem não tem pressupostos normativistas e, portanto, não apresenta uma visão essencialista da língua; quando a narrativa de fato inicia, sob o título de *ñe’ẽ* (duplo conceito do guarani que pode ser traduzido como palavra-alma e futuramente objeto de análise),

¹² O artigo de Antelo (2006, p.46) “Os confins como reconfiguração das fronteiras” teve uma versão publicada anteriormente em espanhol, sob o mesmo título, mas com algumas modificações na revista *Pensamiento de los confines*. Há, nesse artigo, a afirmação que em parte aparece incorporada ao texto já traduzida: “Para Cacciari, los confines pueden enunciarse de varios modos: primero, como la línea a través de la que se tocan dos dominios (*cum-finis*), como acto de trazar la frontera (*finis*) que siempre es un acto de ficción (*figere*). Pero esto plantea el dilema de si el confin es un limes (*limite*) o un limen. El *limen* es un umbral, un paso para entrar o para ser *eliminado*, cuando se persigue el centro. El *limes*, en cambio, es lo que circunda un territorio.” (ANTELO, 2005, p. 42)

a narradora também questiona a capacidade representacionista das palavras. Em diversos momentos ela se demonstra em dúvida se o que escreve é realmente capaz de servir-lhe como registro fidedigno de sua própria história, como é possível se observar neste trecho:

Deseo el fondo de mi naturaliza tombada em nesto sofá, a las três de la tarde de los júnios del balneário. Olvido guaranis y castejanos, marafos afros duros brasileños porque sei que escribo y esto es como grafar impreso todo el contorno de uno cuerpo vivo en el muro de la calle central. No hay que tener nadie além del silencio – estos vasos comunicantes, lo tubo de las venas, la víscera pissada, voces y voces, latidos y ladridos – todo se dice y se completan vivamente. E – porque – las palabras, todas las palabras sueltas en el viento poniente – serán menos, siempre menos do que el martirizado adverbio inscrito en la historia.(BUENO, 1992, p.33)

Dessa forma, no ato de escrever e dirigir-se a um interlocutor presumido, para a Marafona existe um movimento em que a língua íntima de sua confissão se torna pública. Nesse movimento de elaboração de um texto como um meio de passagem de um ente a outro; ou da vida para a escrita, o conceito da representação não é suficiente para definir todo o trânsito que ocorre nesses “vasos comunicantes” registrados sob o papel, pois, reduzir a escritura à representação de uma vida seria como aprisioná-la em um decalque estático. Ou seja, contrário a sua própria natureza que permanece em constante movimento.

Assim, a linguagem em *Mar Paraguayo* é igualmente movediça e para compreender sua natureza, para pensá-la “basta, por exemplo, pensar na areia que o deserto continuamente põe em movimento, e que inevitavelmente escorre pelos dedos da mão que a agarra” (HELLER-ROAZEN, 2010, p.64). Mas, se a imagem usada por Heller-Roazen para definir o limiar constituído no contato entre as línguas for muito árida, também é possível substituí-la pela imagem deste mar paraguaio transnacional, fundado e descoberto na constituição tanto da linguagem da obra de Bueno – que se movimenta no confim indeterminado do contato entre línguas-pátrias –, quanto na estrutura da própria narrativa, como posteriormente será demonstrado. O que torna o título, mais do que uma referência à presença de turistas paraguaios no litoral paranaense, a fundação de um mar discursivo que chega até um país sem costa e, para além de uma questão de trânsito dos sujeitos, põe em questão a própria noção de delimitação e registra o transbordamento da lógica das fronteiras que dividem e separam tanto às línguas, quanto aos sujeitos. Dessa forma, se tanto a crítica quanto os escritores – e eventualmente nesta dissertação – ainda apareça a noção de que o portunhol de Bueno é a mescla de três línguas; seus pressupostos

ignoram a borda, as antigas divisas e vão além do raciocínio que ainda as reconhece no espaço discursivo transnacional criado.

Nessa sedição linguística sem demarcações, quando a Marafona escreve *párraro* (como lá na *notícia* que abre a obra) parece estar sob a influência tanto de pássaro quanto *pájaro*. Ou seja, escreve a partir da soleira entre o português e o espanhol, registrando a presença de uma língua dentro da outra, sem que se possa mais distingui-las ou separá-las analiticamente. Ou, tornando evidente o *substrato* linguístico comum ao português e o espanhol, “nome dado ao resíduo persistente de uma língua em outra, o elemento esquecido, secretamente retido na passagem aparentemente fluída de uma língua para a próxima” (Idem, p.68)

De passagem, é possível supor que todas as ocorrências literárias do portunhol sigam essa mesma lógica: uma língua-fluída que transita no entremeio linguístico, geográfico ou identitário. Porém, é necessário averiguar a existência de diferenças entre cada uma de suas manifestações que permita tanto singularizar a poética do portunhol de *Mar Paraguayo*, quanto, brevemente, analisar o potencial expressivo do portunhol de forma que, assim, essa língua sem pátria possa transitar como bem literário em toda sua diversidade, e o modo como se lê essa obra de Bueno seja modificado.

1.2 Uma história da legitimação do portunhol: antes e depois de *Mar Paraguayo*

As muitas manifestações literárias do portunhol algumas vezes são colocadas, tanto por escritores como por eventuais comentaristas, dentro de um contínuo em que, apesar das diferenças, todas as obras se relacionam diretamente na escrita evolutiva de uma espécie de cânone. Tratando, assim, de forma homogênea fenômenos distintos que mantêm seus vínculos a partir da mesma *língua* literária.

De certa forma, talvez isso aconteça porque agentes literários e escritores, que são reunidos ao redor do conceito genérico da literatura em portunhol, ainda atuem sob a lógica de buscarem uma espécie de autorização para que essa língua, vista por alguns como ilegítima, transite como *bem literário* entre as línguas de cultura. Ou, resumidamente, ainda abordam a lógica do campo literário, conforme as ideias de Casanova (2002, p.33), quando explana a respeito do “valor” relativo de uma determinada língua como principal capital literário. Assim, as declarações

desses escritores reunidos ao redor do portunhol poderiam ser lidas como tentativas de, ainda, se buscar autoridade para que essa língua circule como bem cultural, já que, em “virtude do prestígio dos textos escritos em certas línguas, existe no universo literário línguas consideradas mais literárias que outras e que pretensamente encarnam a própria literatura”.

Porém, seguir reforçando essa mesma abordagem à literatura contradiz o embasamento proposto nesta pesquisa, que almeja um espaço de discussão exterior a questões de representação de identidades nacionais e/ou regionais – como podem ser compreendidas as zonas de fronteira. Assim, parte das análises às obras e afirmações de alguns dos escritores contemporâneos parece tangenciar questões referentes à circulação da literatura, conforme a compreensão de Casanova. Mas, essa aproximação é feita para, ao final, afirmar que as diferenças entre os escritores aqui elencados – especialmente entre Douglas Diegues e Wilson Bueno – passam por outros elementos e se concentra, majoritariamente, na subjetivação de um autor em sua obra (ou desubjetivação no caso de Bueno).

Sendo assim, como, obviamente, a literatura em portunhol não se vale da ligação entre língua e representação de uma identidade nacional, parte desses esforços por sua legitimação busca situá-la como uma forma de expressão cuja ocorrência se associa diretamente ao espaço geográfico da fronteira – local de nascença de muitos dos escritores que usam essa estratégia –, em uma ancoragem para a composição de um imaginário de pertença múltipla que almeja alçar à literatura traços linguísticos presentes na oralidade e que surgem no trânsito dos habitantes das divisas entre o Brasil e os demais países sul-americanos.

Assim, o portunhol que surge nesse contato é uma metáfora de contrabando linguístico, tão inacabado e precário quanto as formas de subsistência que parte dos indivíduos lá encontram, tendo, majoritariamente, como referência a fronteira entre Brasil e Paraguai, marcada pelo comércio ilegal. Ou, em outras palavras, essa associação tende a ver o portunhol como um fenômeno oriundo da “mistura e da anomia” que “oferece ainda analogia exemplar a um ambiente de selvageria generalizada, como é o da versão periférica e miúda do capitalismo” (ÁVILA, 2012, p.9) representado pelas fronteiras.

Um nome que pode ser alinhado a essa tendência ainda pouco conhecido, mas que vem ganhando repercussão, é o de Fabian Severo, poeta uruguaio natural da pequena cidade de Artigas, na divisa com a cidade brasileira de Quaraí, e autor

de diversos livros em portunhol. Ou como Foffani (2012) assinala, poemas escritos em uma variante uruguaia do português¹³, nome dado pelos linguistas uruguaio à variante dos habitantes das regiões fronteiriças do país com o Brasil. Também tratado somente como dialeto *fronterizo*.

Em seu primeiro livro, *Noite nu norte* (2011), os poemas apresentam o cotidiano de Artigas e das pessoas que lá vivem, em especial a família e os vizinhos do poeta, em “muchas cosas vividas durante la infancia” (SEVERO *apud* FOFFANI, 2012, p. 51). Além de tematizar a vida na fronteira, os poemas também apresentam uma reflexão a respeito da própria língua na qual foram escritos, como é possível observar no poema de número dez:

Miña lingua le saca la lengua al diccionario
baila una cumbia incima dus mapa
y hace con la túnica y la moña una cometa
pra voar, libre y solta por el cielo.
Artiga tiene una lengua sin dueño.(SEVERO,2011, s.p.)

Para Severo, o portunhol pode não ter dono, mas é propriedade natural da existência em Artigas, um traço indistinto de pertencimento dos indivíduos que por lá vivem. Uma língua de caráter íntimo, que transita no espaço público da pequena cidade e ocupa toda a fronteira, cujo cenário é tão familiar quanto a linguagem que o descreve. Artigas, assim, é um retrato que tem como moldura o seu portunhol, como a fotografia de Itabira pendurada na parede, no famoso poema de Drummond, de modo semelhante ao poema *sicuentioito*:

Nos semo da frontera
como u sol qui nase alí tras us ucalito
alumeia todo u día ensima du río
i vai durmí la despós da casa dus Rodríguez.

Da frontera como a lua
qui fas a noite cuasi día
deitando luar nas maryen del Cuareim.

Como el viento
que ase bailar las bandera
como a yuva
leva us ranyo deles yunto con los nuestro.

Todos nos semo da frontera
como eses pávaro avuando de la pra qui
cantando um idioma que todos intende.

Vemos da frontera
vamo pra frontera

¹³ Segundo Mozillo (2013), há uma tendência no Uruguai em tratar o portunhol fronteiriço como uma *variante brasileira* restrita a expressão oral da língua espanhol buscando, assim, manter a política monolíngue do país.

como us avó i nosos filio
cumendo el pan que u diabo amasó
sofrendo neste fin de mundo.

Nos semo a frontera
mas que cualquier río
mas que cualquier puente.(SEVERO,2011, s.p.)

Assim, com um olhar dessacralizado tanto para a língua, quanto para a poesia, Severo parece querer falar a respeito dos seus e como os seus, de uma maneira familiar tornar a sua vivência na fronteira conhecida, tanto que a respeito desse mesmo livro afirma que:

A mí me gustaría que mi poesía le llegue a la gente de la cual escribo. He vivido experiencias muy buena [...] porque he ido a Artigas y la gente me há dicho que era la primera vez que leían un libro [...] que era el primer libro que leían en el cual encontraban que ocurría lo mismo que les ocurría a ellos¹⁴. (SEVERO *apud*. FOFFANI, 2012, p. 52)

Da mesma maneira e com semelhanças em suas estratégias de inserção no campo literário e na abordagem à língua, também buscando ancoragem para a poesia a partir de uma vivência na fronteira, encontra-se Douglas Diegues que, em Pedro Juan Caballero/Ponta Porã, na divisa entre Brasil e Paraguai, também se coloca biograficamente como um legítimo falante dessa língua, e assim:

[...] propõem uma conjugação vida/obra que, surgindo naturalmente de sua própria personalidade e circunstâncias, garante que toda requisição de sua presença física como aval de seus textos – em entrevistas e eventos – seja bem sucedida. (ÁVILA, 2012, p. 56)

Dessa forma, em seus livros, Diegues costuma apresentar algum elemento paratextual – seja na forma de pequeno resumo biográfico, prólogo ou notas aos poemas – assinado por algum crítico que ressalte elementos de sua vida em consonância com a linguagem apresentada em seus poemas. São os casos de: *Dá gusto andar desnudo por estas selvas* (2002), cujo prólogo foi escrito por Angél Larrea¹⁵, que também assina as notas a todos os poemas; *Tudo lo que você non sabe es mucho más que todo lo que você sabe* (2015), cujo prólogo vem assinado pelo poeta chileno Eduardo Embry, e de *Uma flor* (2007), que apresenta o seguinte texto assinado pelo próprio poeta:

¹⁴ Para mim interessa que a minha poesia chegue ao povo a respeito do qual escrevo. Tenho vivido experiências muito boas [...] porque tenho ido até Artigas e as pessoas me dizem que era a primeira vez que liam um livro [...] que era o primeiro livro que liam e no qual encontravam registrados o mesmo que lhes acontecia. (tradução livre)

¹⁵ Ávila (2012, p.13-14) aponta que Angel Larrea, o suposto crítico, “interpreta de maneira selvagem, escorregando distraidamente para a primeira pessoa: ‘Escrevi este soneto sem um centavo nos bolsos...’”, e, por isso, lhe confere “certa função teatralizante”, pois não pode ser visto como um heterônimo de Diegues, já que “sua existência não deriva nem depende só de Douglas: ele aparece como personagem num filme de Cândido Alberto da Fonseca, em que seria um cineasta sem filmes.”

U portunhol salvaje es la lingua falada em la frontera du Brasil com u Paraguai, por la gente simples que increiblemente sobrevive de teimosia, brisa, amoral imposible, mandioca, vento y carne de vaca. Es la lengua bizarra, tranfronteriza, rupestre, feia, bela, diferente. Pero tiene uma graça salvaje que impacta. Es la lengua de mia mãe y de la mãe de mis amigos de infancia. Es la lengua de mis abuelos. Porque ellos sempre falaram portunhol selvaje comigo. (DIEGUES, 2007, p.3)

Ao mesmo tempo, aparentemente de forma contraditória, Diegues se coloca como representante de uma língua própria da fronteira, mas também busca alçá-la ao status de língua literária de livre adesão, cuja suposta ausência de normas permite a expressão instantânea de qualquer escritor, mesmo que esteja de passagem pela fronteira ou não tenha nenhuma relação direta com ela. Porém, Diegues adverte que essa liberdade é própria do portunhol em sua variante selvagem e que ela se difere do que é produzido por eventuais turistas. Assim, qualquer poeta que escolhe escrever em *portunhol selvagem* pode ir além da simples mistura de português, espanhol e guarani, aceitando a inclusão, aparentemente, de qualquer outra língua:

Digo non existir portunhol selvagem único porque he verificado la existência de miles de portunholes selvagens reais, virtuais, escritos y hablados. Cada um nasce ya com suo próprio portunhol selvagem. Y lo puede inventar desde repertório y competencia verbocriadora próprias. Mio portunhol selvagem lo invento atualmente mezclando espanhol, português, guarani, pitadas de inglês y de italiano, mas quero enfiar mais lenguas ancestrais y modernas em mios escritos: árabe, japonês, russo y tudo lo mais que possa. El portunhol selvagem falado diariamente em las calles de la frontera Brasil-Paraguay es um mix de português, espanhol y guarani. Por outro lado, el portunhol convencional non vai além del mix espanhol-português geralmente hablado por turistas em todos los lados de las fronteras. (Diegues, 2008, s.p.)

Essas características tornam o *portuñol salvaje* uma língua-movimento, mais do que um movimento literário organizado, pois o poeta, que se autodenomina fundador literário dessa variante, não mede esforços para divulgá-la e busca tanto sua legitimação, associada ao espaço da fronteira e os dados de sua biografia, quanto angariar novos adeptos através dessa pretensa natureza anárquica, materializada na linguagem selvagem, que pode se valer de diversas outras línguas para produzir combinações quase aleatórias.

A aparente contradição entre o portunhol selvagem como uma língua representativa para a cultura fronteiriça e sua livre divulgação parece fazer parte da natureza do projeto literário de Diegues, de como ele enxerga a natureza da língua e os próprios esforços, como se pode observar nesta declaração: “*El non-movimiento ya baila cumbias em várias partes a um solo tiempo: Paraguay, Brasil, Argentina y*

Alemania [...] pero puede ser que esteja em mais países que yo non saiba.”
(DIEGUES, 2008, s.p.)

Assim, entre a língua selvagem de valor literário como fenômeno regional e a sua dispersão em um não-movimento desorganizado, Diegues ainda se esforça por apresentar o portunhol como uma linha de força emergente dentro da história linguística e literária do continente, que conta com aparições anteriores às *selvagens*, que tanto preza. Entre as muitas declarações que concedeu a respeito – sempre em bom e claro portunhol selvagem – estão aquelas nas quais versa a respeito das diversas versões em que se podem organizar as aparições do portunhol na literatura. Em todas, cada qual a sua maneira, Diegues apresenta dois elementos fixos: seus poemas sempre em uma posição central e imediatamente como sucessores de *Mar Paraguayo*. Como se seu trabalho representasse uma continuação do que foi criado por Bueno. A mais completa dessas breves histórias do portunhol na literatura apresentadas pelo poeta de Ponta Porã talvez seja esta¹⁶:

Del portunhol nasceu el portugués. Y después, ou antes, poco importa nació el español. Después, como lenguaje literário se puede verificar algunos momentos em que o portuñol aparece, como en Juana de Ibarbourou (1892-1979)[...] Después aparecen algunos vestígios [...] em fragmentos de O Inferno de Walt Street, del poeta maranhense Sousândrade y em fragmentos de *Galáxias*, de Haroldo de Campos. Después aparecen Wilson Bueno y suo papyro rarófilo, Mar Paraguayo, la primeira nouvelle del mundo escrita en portunhol selvagem, um mix de español y guaranises paraguayaensis y portugués brasileiro. Después yo publico el primeiro libro de poesía em portunhol selvagem del mundo[...] Y después Xico Sá publica [...] el primeiro romance escrito em portunhol selvagem cabrobol. Después aparece Joca Reiners Terron [...] Nel lado paraguay y argentino de la frontera, um par de escribas viene haciendo cosas em portunhol selvagem, tal como Cristino Bogado, Jorge Canese, Edgar Pou[...]. (DIEGUES, 2011, p.42)

Em todo esse esforço, a pretensa ausência de normas, o permanente desejo de renovação e o constante anúncio de uma língua livre, permitem que surjam novas versões do portunhol ao se acrescentarem novos adjetivos após o *selvagem* – como é o caso da versão *cabrobol* formulada por Xico Sá ou o *transportunhol borracho* criado com fins tradutórios por Joca Reiners Terron. Assim, o portunhol selvagem se caracteriza mais como uma proposta “de uso libertário das palavras do que tentativa

¹⁶ Em vários momentos, Diegues (2008, s.p.) apresenta o portunhol somente a partir de escritores brasileiros do século XX, afirmando que somente após seus primeiros livros é que o portunhol apareceu em outros países: “Vestígios de lo portunhol selvagem yá aparecen en *Galáxias*, del gran Haroldo de Campos. Después viene Wilson Bueno y lo inventa hermosamente em sua noubelle Mar Paraguayo, publicada nel 93. Después lo ousa seguir inventando com *Dá Gusto Andar Desnudo* por Estas Selvas Sonetos Salvajes (Travessa dos Editores, Curitiba, 2002) y *Uma flor na solapa de la miséria* (Eloisa Cartonera, Buenos Aires, 2005)[...]”.

de criar um padrão de hibridismo linguístico” (ÁVILA, 2012, p. 55) por se combinar, aparentemente, com todas as línguas possíveis e prezar pela irregularidade de seu registro, incentivando que cada autor que adere ao seu uso produza versões diferentes do portunhol.

O movimento ainda vem enriquecendo seu repertório literário com a produção de traduções ao portunhol, ou transdelirações como Diegues costuma chamar, em referência à teoria da transcrição de Haroldo de Campos. Assim, já constam em portunhol uma coletânea de sonetos de Cruz e Souza, intitulada *Ficou gemendo pero ficou sonhando* (Katarina Kartoner, 2010), e a já citada coletânea de poesias de língua inglesa traduzidas por Joca Terron em *Transportunhol Borracho* (Dulcinea Catadora, 2008). Além dessas edições já publicadas, Diegues vem esporadicamente publicando em seu blog (portunholselvagem.blogspot.com.br) outras transcrições que adaptam o portunhol conforme as demandas poéticas de cada autor traduzido, assim surgem neologismos para adjetivar a língua, como: *transbaudelaire*, *transcesárioverde*, *transwaltercastellizado*, entre outros.

Todo esse acervo do portunhol selvagem, com exceção de *Dá gusto andar desnudo* (2002), que foi publicado pela Travessa dos Editores em Curitiba, conta com um modo artesanal e alternativo de publicação e dispersão, pois foram publicados em uma, ou mais editoras *cartoneras* que se espalham por toda a América do Sul, com um ideal comum a respeito da inserção da literatura na sociedade e que, em síntese:

[...] trata-se de um movimento editorial, poético, filosófico, político, cultural, contemporâneo, de vanguarda, multicultural, híbrido, com características pós-modernas, organizado a partir da América do Sul, a Sudaka, tendo como ponto de origem a região da Triplefrontera, Argentina, Paraguai e Brasil. As editoras cartoneras caracterizam-se pelas produções de livros a partir dos papelões, comprados de catadores, e de textos literários cedidos por escritores, sejam eles renomados ou da vanguarda literária, estes, muitas vezes, desconhecidos e distantes dos interesses das editoras globalizadas, além da reedição de textos literários que nem sempre cruzavam suas fronteiras de origem. (RODRIGUES, 2012, p.20)

Os diversos adjetivos com que Rodrigues define o movimento editorial, talvez demonstrem o entusiasmo que ele mesmo mantém a respeito dessa prática, já que, além de ter sido o tema escolhido para sua dissertação, ele é o responsável pela Katarina Kartoner, editora sediada em Florianópolis que publicou livros de Diegues, Cristino Bogado e também de Wilson Bueno. É possível perceber que, além de um modo de conciliar a publicação de textos literários não convencionais com um projeto social, o *cartonerismo* é um ideal, uma microtopia que mais uma vez

conjuga a prática literária com a vida de seus agentes e a comunidade em que se insere.

Se Douglas Diegues já mantinha a pretensão de unir língua, poesia e vida, encontra no *cartonerismo* outro fator que atravessa essas áreas que fazem parte de seu projeto literário. Dessa forma, Diegues faz convergir para si uma série de elementos que incluem desde a escolha por uma linguagem indomada, legitimada por elementos biográficos, passam pela sua escolha de publicação de forma alternativa e, ainda, ecoam em suas performances, entrevistas, manifestos e qualquer outra aparição pública que faça.

Porém, por mais que Diegues anuncie a total liberdade de seu não-movimento e anuncie a adesão de escritores em todos os lados da tríplice fronteira, cada qual produz sua versão dessa língua transnacional. O portunhol selvagem parece ter sido mobilizado em prol da renovação da linguagem literária ainda pensada sob o viés da representação de uma identidade nacional. Ao menos é o que se pode inferir pela breve análise do percurso do portunhol dentro da produção dos escritores contemporâneos, que são citados por Diegues como seus partidários na língua selvagem.

Segundo essa outra versão, a partir do portunhol se cria uma linguagem que serve como ferramenta para tornar visível, ou conceber o registro literário para traços linguísticos que estão presentes na oralidade de parte da população paraguaia – e não dos habitantes da fronteira – que surgem a partir do contato existente entre o espanhol e o guarani¹⁷, mas que não são representados na linguagem literária canônica do país vizinho. O que de certa forma pode remeter a reforma ortográfica proposta por Francisco Chuquiwanqa Ayulo no princípio do século XX, com base na mútua influência entre o quéchua e o espanhol no Peru.

Um dos nomes vinculados a esta proposta é Cristino Bogado, escritor paraguaio que publica há alguns anos prosa e poesia, entre as editoras *cartoneras* e as convencionais, tanto em espanhol como em sua versão do portunhol selvagem, o *poro'unhol selvage*¹⁸.

¹⁷ A respeito do bilinguismo paraguaio, da coexistência ou conflito entre as línguas no país, em que surge uma *terceira língua* ou *yopará*, se dedicam as obras *Bilinguismo y tercera lengua en el Paraguay* (1975) de Josefina Plá e Bartomeu Meliá; somente de autoria de Meliá o artigo “Diglosia en el Paraguay – o la comunicación desequilibrada” presente em *Política Lingüística na América latina* (1988); e também *El Bilinguismo guaraní-castellano* (2016) de Dionisio Lecoski e Sofía Lecoski.

¹⁸ Segundo Bogado (BOGADO, s.d., s.p., tradução livre) o *poro'unhol* é um “proto tudo, em especial uma versão paraguaya do *jopara* literário. No qual *poro* (comer, *tregar* em sentido pejorativo em

Recentemente, Bogado ganhou mais notoriedade por participar da coletânea de narrativa contemporânea do Paraguai *Los chongos de Roa Bastos*¹⁹ (2015), com um conto de mesmo nome no qual busca apresentar, através das referências a Roa Bastos, críticas a toda a tradição literária paraguaia. Por isso, obviamente, Bogado se volta contra um dos maiores expoentes da literatura de seu país, para produzir uma reflexão a respeito dos problemas que enxerga existirem na relação da figura de um escritor em terras paraguaias e de:

[...]cómo reaccionan ante el bicho raro del escritor, entidad europea inserta abruptamente en nuestro país semianalfabeto por gracia de un premio internacional, ante el éxito obtenido manipulando palabras y libros... Su asombro, su intento de comprensión, [...] incluso a través de una recepción grotesca[...]²⁰ (LOPEZ, s.d.)

Parte dessa relação problemática, além de abranger questões econômicas, sociais e o papel do engajamento da literatura frente a elas, é composta por questões linguísticas, já que Bogado queixa-se da ausência de elementos da cultura guarani nos textos literários paraguaios escritos em espanhol. Da mesma forma que reconhece a ausência de uma linguagem literária que represente a diversidade linguística de seu país, que convive cotidianamente com o bilinguismo espanhol-guarani e com uma terceira língua que surge no contato entre elas, popularmente conhecida como *yopará* ou *jopará*²¹:

Me refiero a que dentro del contexto en que aparecieron sus libros, el paradigma le favorecía y aun promovía una visión aichecharanga del Paraguay, el país, por siempre, sufrido, casi devastado por una guerra, y saliendo jeýma de otra, con que se lo veía y quería ver, explicando o justificando muchos de sus "atrasos". Era una forma profana de teodicea

guaraní) da a entender uma ênfase na mescla e bricolagem do guaraní com o espanhol, enquanto que o portunhol de Diegues enfatiza a relação entre espanhol-português condimentada com guarani paraguaio".

¹⁹ O grupo de escritores reunidos ao redor de Douglas Diegues, além de produzirem cada qual sua versão *selvagem* do portunhol, compartilham de um léxico comum que inclui gírias usadas por falantes do guaraní e outros termos coloquiais do espanhol. *Chongo* é um deles. Em um post em seu blog (<http://portunholselvagem.blogspot.com.br/2012/01/la-palabra-chongo-yira-por-las-dulces-y.html>), Douglas Diegues celebrou a circulação dessa palavra em outros países e esclareceu que no Paraguai tem significado pejorativo de um amante ilegítimo, antigamente relacionado à prostituição masculina. Assim como existe *chonga* para mulher ilegítima. Dessa forma, o título da coletânea, em tradução livre, seria algo como *Os michês de Roa Bastos*.

²⁰ "como reagem na presença do bicho raro do escritor, entidade europeia inserida abruptamente em nosso país semianalfabeto, graças a um prêmio internacional, frente ao êxito obtido por manipular palavras e livros... Seu assombro, sua busca por compreensão [...] inclusive através de uma recepção grotesca" (LOPEZ, s.d., tradução livre)

²¹ Yopará em guaraní significa: mescla, mistura e também é o termo popular utilizado para se referir a junção entre espanhol e guarani. Conforme citado na nota 17.

pero ahora aplicada a la pobreza, el subdesarrollo de un país.²² (LOPEZ, s.d.)

Para amenizar esse conflito, Bogado encontra no *cartonerismo* e na figura messiânica de Diegues, com seu *portunhol selvagem*, meios para propor uma renovação da linguagem literária paraguaia, intitulada de *poro'unhol*, uma nova forma de inserção no campo literário que lhe parece conciliar de forma mais adequada as demandas que reconhece na relação entre a literatura e a realidade de seu país.

En suma, el cartonerismo llegó a Asunción en una maleta maká desde la frontera. Este hijo de paraguayano nacido en Rio en 1966 en sus alforjas traía también el portunhol savaje, versión literaria del portunhol falado y usado cotidianamente por todos los paseros y brasiguayos dedicados al contrabando hormiga. [...] El cartonerismo asunceno era un *detournement* del original y pristino ymaiteguare porteño de Eloísa cartonera, el poro'unhol a su vez un *detournement* o *versión cabalgada* sobre el portunhol salvage de Diegues (resurgido a partir de la obra *Mar Paraguayo* de Wilson Bueno, poeta nacido en Yaguapytá, Paraná, único y genial experimento de mix de portugués-español-quarani feito en Brasil en 1990).²³ (BOGADO, 2015, s.p.)

Nesse mesmo artigo, Bogado, além de seu próprio trabalho, cita como participantes do *cartonerismo asunceno*, responsável por essa renovação da linguagem literária: Diegues, no período em que residiu em Assunção; Edgar Pou, poeta escritor de um “*yopará lunfardezco y enkurupizado de guaranise, el idioma-indioma*”; Miguelángel Meza, a quem afirma caminhar pelos “atajos del jopara y los retruécanos joycianos bilíngues”; e um poeta apresentado somente como El Domador de Jakares, responsável por introduzir o *poro'unhol* “desde el Amembay”²⁴.

²² “Me refiro ao contexto no qual apareceram seus livros, o paradigma lhe favorecia e ainda promovia uma visão deturpada do Paraguai, o país sempre sofrido, quase devastado por uma guerra, e saindo enfraquecido de outra, com aquilo que se via e queria ver, explicando ou justificando muitos de seus ‘atrasos’. Era uma forma de teodiceia, mas agora aplicada a pobreza, ao subdesenvolvimento de um país.” (tradução livre)

²³ Em suma, o *cartonerismo* chegou até Assunção em uma mala *maká* (um dos povos guaranis) saindo da fronteira. Esse filho de uma paraguaia nascido no Rio em 1966, trazia em sua bagagem, também, o portunhol selvagem, versão literária do portunhol falado e usado cotidianamente por todos os trabalhadores pendulares e *brasiguaios* dedicados ao contrabando-formiga. [...] O *cartonerismo* assunceno era um desvio do antigüíssimo (pristimo e *ymaiteguare* funcionam como sinônimos) original portenho de Eloísa cartonera, o *poro'unhol* por sua vez era um desvio, ou versão cavalgada sobre o portunhol selvagem de Diegues (ressurgido a partir da obra *Mar Paraguayo* de Wilson Bueno, poeta nascido em Jaguapitá, Paraná, único e genial experimento de mistura português-espanhol-guarani feito no Brasil em 1990). (tradução livre)

²⁴ Cada proposta para o registro literário do *yopará* vem acompanhado de neologismos que se referem ao estilo de cada escritor. Assim, “*yopará lunfardezco y enkurupizado de guaranise*” remete ao *lunfardo*, jargão de Buenos Aires surgido a partir do contato de imigrantes italianos com o espanhol e que aqui ganha uma versão paraguaia ao modo de um *kurupi*, figura mitológica guarani; por sua vez os “atajos del jopara y los retruécanos joycianos” demonstram que além da incorporação lexical do *yopará*, Meza parece propor a inversão da ordem de palavras correlatas, aos modos de James Joyce.

Bogado, semelhantemente a Douglas Diegues, também se apresenta como parte de um coletivo unido por um projeto literário que conjuga o processo editorial, prefigurado nas editoras *cartoneras*, com uma proposta de renovação da linguagem. Nessa relação, novamente, a imprevisibilidade sintática e vocabular parece servir como uma marca singular do grupo que, assim, busca promover através da literatura em *poro'unhol* a passagem de elementos linguísticos presentes na oralidade para o texto escrito, ou melhor, realiza uma proposta estética do registro de traços orais da complexa situação linguística paraguaia.

Entretanto, se da fronteira a linguagem literária que a representa tem a pretensão de lançar-se ao mundo, língua-movimento em constante expansão sem normas ou nacionalidades definidas, quando é vista do lado paraguaio, se estatiza com outro nome, fundamentado na produção de outra mistura linguística, que a princípio mantém o adjetivo de *selvagem* e segue uma lógica semelhante – tanto de divulgação, quanto em sua produção. Nesse sentido, se Diegues atribui sua breve história do portunhol, em um primeiro momento, a autores brasileiros para depois exaltar suas manifestações em outros países, Bogado enfatiza que, a partir desse movimento, autores paraguaios encontraram as ferramentas necessárias para promoverem uma renovação da linguagem literária e da representação da identidade paraguaia. Novamente, como já citado para analisar José de Alencar, a renovação da linguagem literária se abre ao contato entre as línguas para, em seguida, fechar-se como nova norma expressiva que se adeque as demandas representacionais de uma identidade nacional.

Com essa escrita do portunhol em terras paraguaias, Diegues parece ter realmente conseguido a autorização para transitar como um autor de múltipla pertença e figurar como poeta fronteiriço, que de fato pertence aos dois lados, como é sua intenção. Mas, percebe-se que o burburinho a respeito de tudo aquilo que orbita seus textos literários – entrevistas, declarações, manifestos, modo de publicação, etc – parece ter mais repercussão do que análise de suas obras. Assim, além de autor, ele é um agitador, agente literário do portunhol selvagem.

O certo é que, apesar das críticas que sofre por seu tom panfletário e as aparições públicas em tom de constante blague, Diegues vem ganhando repercussão e conseguindo divulgar seu projeto literário, que se confunde com seu estilo de vida. Tanto que seu último livro, *Tudo lo que você non sabe es mucho más que todo lo que você sabe* (2016), teve lançamento internacional simultâneo por

diversas editoras *cartoneras* em toda a América do Sul e uma europeia: Vento Norte, de Santa Maria (RS), La Regia (México), Karakartón (España), La Joyita (Chile), Casimiro Biguá (Argentina), Cartonazo (Peru) e sua própria editora Yiyi Jambo (Brasil/Paraguai). Ainda, recentemente, anunciou em seu blog a publicação de uma antologia de seus poemas na França, ironicamente intitulada *Um OVNI cargado de poesia cruzando la frontera Paraguay-Francia* (2016).

Entre os muitos discursos que acompanham cada um desses escritores que escolhem o portunhol parece haver a semelhança de que todos afirmam que seus registros literários surgem como versões estetizadas que representam elementos presentes na oralidade. Ou seja, são responsáveis por:

[...] manter aberto o atalho que vai da oralidade à inscrição, se por inscrição entendermos não apenas a escrita, mas também o conjunto do imaginário herdado que se cristalizou em palavras e expressões, os arquivos de um patrimônio literário viável de ser escrito [...] (ÁVILA, 2012, p. 55)

Também é possível observar que entre os escritores *selvagens* há um consenso de que *Mar Paraguay* é como um ícone dentro da constituição de uma tradição literária do portunhol e responsável por inspirar o aparecimento de outras obras que culminam com o surgimento desse movimento não organizado. Discurso que se inicia com Douglas Diegues, pois ele se coloca como: “[...] Um surfista que desliza nas ondas do mar buenense, à moda de.” Porém, como aponta Ávila (2012, p.11), um “mínimo olhar às obras de um e de outro desfaz imediatamente essa impressão”. Pois, não somente diferem os modos como as linguagens se relacionam com as línguas-pátrias e com a suposta intenção de representação literária – que existe em Diegues e é questionada na obra de Bueno –, como também o registro, a tessitura linguística que ambos produzem são muito diferentes. Nesse sentido, além das questões estritamente referentes ao que ambos produzem enquanto linguagem, a maior diferença entre os dois é o constante processo de subjetivação de Diegues em sua obra, enquanto Bueno faz o caminho inverso. Em *Mar Paraguay* o autor se dilui, se apaga na linguagem, suas intenções, anteriores a escrita do texto, se dissipam no fluxo da narrativa. Já nos poemas escritos em portunhol selvagem, principalmente os do autor mato-grossense, o processo de subjetivação do autor na obra é constante. Dados biográficos, pensamentos e impressões são ficcionalizados a partir de uma ancoragem no sujeito empírico, sua vida na fronteira, suas ocupações diárias, entre outras áreas de sua vida.

Além disso, as diferenças entre os dois autores se estendem pelo fato de que o escritor paranaense não residiu em nenhum momento em qualquer fronteira entre o Brasil e um país de língua hispânica. Portanto, por mais que não seja possível ignorar traços de oralidade na narrativa, também não é possível afirmar que exista a intenção de promover o registro literário de traços linguísticos que forneça representatividade a uma cultura fronteiriça, seja ela linguística ou geográfica, à qual o autor supostamente pertence.

Isso não desautoriza que, situado em Curitiba, o autor se mova em direção ao contato entre as línguas. Contudo, as intenções iniciais almejadas ao criar a linguagem de *Mar Paraguayo*, conforme as apresentações dos primeiros trechos publicados no jornal *Nicolau*, parecem visar à potência expressiva de uma língua sem uma norma gramatical, mas cuja gramática privilegia os jogos de sentido (ou a indeterminação de sentido algum), as novas possibilidades de associações sonoras, entre outras características que, ao seu tempo, serão analisadas.

Coincidentemente, através desses trechos publicados em jornal, Bueno será contatado por outro escritor, que há alguns anos já vinha formulando uma poética semelhante também a partir do portunhol, o poeta argentino Néstor Perlongher. De forma curiosa, Perlongher não aparece mencionado por nenhum dos outros escritores envolvidos com a literatura em portunhol contemporânea, mas seu trabalho tem boa repercussão na Argentina e no Brasil, onde residiu durante alguns anos.

Além de Bueno encontrar em Perlongher um par e grande incentivador, através da relação entre os dois é que *Mar Paraguayo* começou a circular fora do Brasil, em princípio na Argentina, onde teve repercussão considerável e foi alinhada como uma obra neobarroca, conceito que conta com uma vasta tradição e ampla discussão na literatura hispano-americana. Assim sendo, o próximo capítulo analisará essas questões.

Porém, apesar das semelhanças e afinidades entre Wilson Bueno e Néstor Perlongher, é bom frisar de antemão que, apesar de que o escritor argentino tenha produzido uma forte leitura a respeito de *Mar Paraguayo*, o que irá reverberar em diversos outros trabalhos, ela não dá conta de um importante elemento que aqui será aprofundado: a presença do guarani e seu consequente valor tanto na tessitura linguística, quanto na formulação de uma visão cosmológica que a Marafona produz e que se reflete em toda a narrativa.

2. Todo rio desemboca no mar: o *Mar Paraguayo* e o neobarroco se encontram

[...] y en última instancia tan secreto y replegado en sí mismo, caracol del lenguaje, hermano misterioso de la poesía en otra dimensión del tiempo literario. Julio Cortázar

Quando já residia no Brasil há dois anos, lecionando antropologia e publicando esporadicamente alguns poemas, Néstor Perlongher realizou a leitura, durante o Encontro de Professores de Espanhol do Estado de São Paulo realizado na USP em 1984, do ensaio *El portunhol en la poesía* (2000) que dava notícia de uma proposta poética baseada no uso literário do portunhol.

Nesse ensaio, ainda inédito em português, o poeta argentino inicia se desculpando por sugerir a desconstrução de duas línguas dentro de um espaço acadêmico e diante de um público composto por professores que, constantemente, convivem com produções do portunhol nas salas de aula e as combatem como se fossem somente um ruído ou interferência. Nesse contexto, o portunhol, visto como erro, está condenado a uma “difusão marginal” desde que surge, com o estatuto de uma língua ilegítima nas salas de aula. De forma semelhante, tem o mesmo valor para os falantes que a ela recorrem espontaneamente, imigrantes e turistas que circulam entre o Brasil e um dos países vizinhos. Também, é possível incluir neste grupo heterogêneo de usuários do *dialeto* a população que vive em regiões de fronteira e formam uma espécie de “exército nômade” que diariamente se “deslocam de um lado ao outro das fronteiras” e utilizam essa língua anômala, principalmente, na comunicação oral (PERLONGHER, 2000, p.254, tradução livre).

Diante de todos esses contextos em que podem surgir diversas variantes do portunhol, visto o incalculável número de misturas que cada falante em potencial pode produzir ao transitar entre as línguas – mesmo que o próprio poeta, como um imigrante argentino residindo no Brasil, se reconheça como um falante do jargão –, Perlongher decide ignorar o portunhol como fenômeno da oralidade. Para ele, a língua que surge no trânsito dos indivíduos e as condições de sua produção oral não interessam. Assim, o poeta pode se concentrar, somente, na prática da escrita poética dessa língua, sem que o registro literário seja a inscrição de um repertório de expressões e da representação do imaginário que orbita ao redor dos sujeitos migrantes ou das populações fronteiriças.

Mi experiencia con ese uso abarca una práctica muy especial, que es la escritura poética. Una reflexión sobre esa lengua desde ella misma podrá ser en última instancia poética. En esa instancia poética el portuñol no

valdrá como error o interferencia, sino que su uso comportará un sentido pleno, positivo. Ya que si podemos acusar de error al hablante, no será tan desacreditador acusar de errar al poeta²⁵. (PERLONGHER, 2000, p.254)

Sem associar-se a nenhuma intenção de representação de uma identidade, o que lhe interessa ao recorrer a uma língua híbrida é construir uma forma de escrita onde o *erro* entre as línguas que a compõem seja visto como procedimento, positivando o equívoco para, dessa forma, gerar ambiguidades as quais são almejadas como sentido do texto. Para atestar essa possibilidade poética, Perlongher recorre ao auxílio de outros três escritores que, cada qual a sua maneira, produziram no contato entre o português e o espanhol efeitos de sentido semelhantes àqueles aos quais deseja.

O primeiro exemplo que fornece é retirado de um parágrafo da seção “Os Antropófagos” de *Serafim Ponte Grande* (1933), romance-ideia de Oswald de Andrade, onde o personagem José Pinto Calçudo “falava argentino” (ANDRADE, 1988, p.155) em uma animada conversa e se valeu do que imaginava ser seu melhor espanhol – claramente um portunhol improvisado – para reconstruir um episódio que havia vivido:

- Uma vez puso dos ingleses nocaute en la calhe! Passavam e mi dabam encontrones todavia! Yo me fué arrabiando e exclamé: - animales! Hijos de pueta! Se volvieran luego diez ou doce! Mas antes de fechar el tempo, dê al primeiro uno swing en la nariz, al segundo um crochet en la padaria. Fuemos de polizia! E mi invitó para instructor de box de sua familia! (ANDRADE, 1988, p.155)

Desse fragmento, o escritor argentino ressalta que o insulto *hijos de pueta* tem uma inconsistência semântica, pois, pode soar tanto como *hijos de puta*, quanto *hijos de poeta* e, assim, oscilar entre o xingamento vulgar e um insulto quase poético. É o que também acontece com a expressão *fechar el tempo*, segundo ele, que pode ser entendida tanto com o sentido de *cerrar* – equivalendo ao verbo de fechar em português – como o de datar a ocasião, já que *fechar* em espanhol tem o significado de determinar a data de um documento.

Nessas duas orações ele afirma que “há uma utilização específica do portunhol para outorgar-lhes uma dupla significação, uma tensão ambígua atribuída

²⁵ “Minha experiência com esse uso abrange uma prática muito especial, que é a escrita poética. Uma reflexão sobre essa língua, a partir dela mesma, poderá ser, em última instância, poética. Nessa instância poética o portunhol não terá valor como erro ou interferência, mas o seu uso engloba um sentido pleno, positivo. Já que é possível acusar o erro do falante, não terá tanto descrédito acusar os erros dos poetas” (tradução livre)

a um enunciado que de outro modo não o teria²⁶ (PERLONGHER, 2000, p.255). Essa ambiguidade surge exatamente no contato, em que uma língua se move em direção a outra produzindo vocábulos híbridos cujo sentido não se pode abarcar por completo e permanece indeterminado.

Em seguida, de *Galáxias* (1984) de Haroldo de Campos, é possível observar o surgimento de outro efeito poético, não exatamente ao se produzir uma terceira língua a partir do português e do espanhol, mas, ao se colocar, indistintamente, lado a lado, palavras das duas línguas:

reza calla y trabaja em um muro de granada trabaja y calla y reza y
calla y trabaja y reza em granada um muro de casa del chapiz ningún
holgazán ganará el cielo olhando para baixo um muro interno la educación
es obra de todos ave maria em granada mirad en su granada e aquele
dia a casa del chapiz deserta nenhum arabista para os arabescos
uma mulher cuidando de uma criança por trás de uma porta baixa y reza
y trabaja y calla não sabia de nada y trabaja não podía informar sobre
[...] contendo o branco a cal calla e o branco trabalha um muro de alvura
(CAMPOS, 2011, s.p.)

Nesse trecho que inicia o poema, Perlongher se interessa pelo aparecimento de novas alternativas de pares fônicos que se tornam possíveis ao se recorrer aos sons de duas línguas simultaneamente. Ou seja, ao ter à disposição o conjunto de sons de mais de uma língua, mesmo que exista certa proximidade entre elas, em um verso podem surgir novas associações sonoras, o que ele percebe principalmente na repetição dos sons que aparecem no verso “a cal calla e o branco trabalha”.

De fragmento a seguir, o escritor argentino ainda percebe outra potência poética:

mire usted que buena suerte le plantearon la mesquita delante de la bodega
calamares
e um vino Málaga língua liquefeita em topázio
[...] e se você tivesse
apanhado laranjas no pátio de los naranjos entrando pela puerta del perdón
(CAMPOS, 2011, s.p.)

O que lhe chama atenção agora é a súbita transição que acontece entre as línguas de um verso para o outro, ou de uma palavra para a seguinte. De laranjas para *naranjos*, a mudança de sistema acontece de maneira que a diferença entre eles seja quase indiscernível, como se simultaneamente se estivesse escrevendo nas duas línguas sem distingui-las. Porém, mesmo que em *Galáxias* as palavras ainda se mantenham conforme as suas regras ortográficas, a divisão entre as línguas é desfeita, ao menos parcialmente.

²⁶ Tradução livre de: “Hay una utilización específica del portuñol para otorgarle una doble significación, una tensión ambigua a un enunciado que de otro modo no lo tendría.”

No terceiro exemplo, retirado de *Capítulo Decapitado* (1981) do poeta mexicano Hector Olea, para o escritor argentino é evidente o início do que conceitua como “pensamento bilíngue” na construção do poema *Un coup d'idées*. Pois observa que Olea recorre a palavras que tenham “significações diversas e ressonâncias próximas em ambas as línguas²⁷” (PERLONGHER, 2000, p.256)

Adel tinha lançado os búzios para mim...
Y me tiro los caracoles em uma cerimonia secreta, a oscuras, com Lenore,
em su cuarto [...]
Qué dicen los caracoles, viejo y noble Baró?
- preguntó la blanca inquietude de todo lo que lo vestía
E os búzios dizem mais... BUZO 'el que trabaja sumergido en el agua'
(OLEA *apud* PERLONGHER, 2000, p.256)

A tensão entre as línguas, que se aproximam pelos sons, mas se afastam em sentido, reside justamente entre as palavras búzios e *buzo*: a arte divinatória associada às religiões afro-brasileiras de um lado, e o termo usado para designar mergulhador em espanhol, de outro. A resolução dessa tensão, com ares de anedota em que a consulta aos búzios revela o significado de *buzo*, demonstra uma espécie de pensamento poético em portunhol, em que uma palavra de uma das línguas se associa diretamente a uma palavra da outra por uma semelhança em sua materialidade, mesmo que semanticamente não tenham relação. Um jogo de palavras que, mais do que promover uma blague, pretende afirmar a dupla significação entre as línguas, uma indeterminação de sentido.

Para encerrar sua apresentação, o poeta argentino fez a leitura de um texto seu em que cada uma das nove estrofes que compõem o poema termina com o mesmo verso, que também lhe serve de título: *Acreditando en Tancredo*. Perlongher afirma que sua intenção inicial era criar versos que “começasse[m] sendo gauchesco[s] e logo se barroquizasse[m]”²⁸, valendo-se, ao mesmo tempo, do sentido de *acreditando* em sua acepção do português – como uma crença, ou crédito de verdade – e também no sentido castelhano, presente na expressão *acreditar en la cuenta* – dito popular que pode ser traduzido como “receber ou efetuar o crédito de um pagamento diretamente em uma conta bancária”. Já entre *Tancredo*, o nome próprio, a sugestão do advérbio intensificador *tan* e o substantivo *credo*, Perlongher afirma que há primeiro uma referência extratextual a Tancredo Neves, figura central na então situação política brasileira, que passava por um

²⁷ Tradução livre de: “significaciones diversas o resonancias cercanas en ambas lenguas” (PERLONGHER, 2000, p.256)

²⁸ Tradução livre de: “que empieza gauchesco y luego se barroquiza” (PERLONGHER, 2000, p.257)

processo de redemocratização. Em *tan credo* é possível reconhecer diversos sentidos atribuídos ao *credo*, cujo significado é o mesmo nas duas línguas, em referência a uma oração, ao Credo católico; por outro lado, em espanhol também pode remeter ao verbo *creer* (acreditar). Vale ressaltar que a abrangência do que ele intitula de poesia escrita em portunhol, na verdade se restringe, neste poema, a um verso só, que funciona como um refrão, aparentemente, com mantém o mesmo sentido ao final de cada estrofe, apesar das mudanças de tema que o poema apresenta. Eis as duas primeiras estrofes:

El que en la cuenta acredita
del candidato amigable
descubre, cuando ya es tarde,
que se la ha ido la guita
y que lo que le debían
ya no lo puede cobrar,
ni siquiera protestar
por tamaña tropelía,
apenas chuparse el dedo
porque todo lo he pasado
Acreditando en Tancredo.

Ya no hay guerra: todo es paz.
el matreiro y el falaz
se juntan com el sotreta
para arrancarle al atleta
de la inclinada nación
del sacrificio la teta
- mas después del papelón
si se jodió no fue al pedo
porque todo le ha pasado
Acreditando en Tancredo²⁹. (PERLONGHER, 2000, p.257)

Com esses quatro exemplos, a proposta poética de Perlongher por meio do portunhol parece se afirmar na valorização da ambiguidade de sentido e da exploração das associações sonoras geradas no trânsito entre as línguas. Tornando-se, dessa maneira, uma forma de escrita literária que parece privilegiar os significantes, em detrimento de uma possível determinação de seus significados. Em outras palavras, o poeta argentino busca semelhanças materiais entre as duas línguas – como se quisesse alcançar um passado comum entre elas através dos traços que uma língua guarda em si da outra – e, a partir disso, gerar oscilações de sentido. Assim, o poeta se vale do contato entre elas para criar uma utopia poética

²⁹ Aquele que na conta credita/do candidato amigável/descobre, quando já é tarde/ que já se foi o dinheiro/ e o que lhe deviam / já não se pode cobrar/ nem sequer protestar/ por tamanha injustiça/ pode apenas ficar chupando o dedo/ porque tudo lhe passou/ Acreditando em Tancredo – Não há guerra: tudo é paz/o matreiro e o falaz/ se juntam com o vil/ para arrancar do atleta/ da inclinada nação/ o sacrifício do peito/ - mas, depois do papelão/ se ferrou não foi pelo peido/ porque tudo lhe passou/ Acreditando em Tancredo. (PERLONGHER, 2000, p.257, tradução livre)

que almeja colocar-se em uma instância anterior na história dessas línguas, quando não havia distinção entre elas. Ou seja, metaforicamente e guardada as devidas proporções, o poeta deseja voltar ao contexto do mito de Babel. Pois, sua investigação poética acerca do portunhol não pretende encontrar dados que permitam regressar ao estado anterior à sistematização do português e do espanhol como línguas distintas, quando ainda eram a mesma língua. Porém, almeja gerar confusão através das semelhanças compartilhadas por elas, como se a poesia fosse outro agente de desentendimento, da mesma forma como na construção da Torre, e parte, assim, das simetrias entre as línguas para enfatizar suas diferenças e equívocos.

Ou, como já citado a partir de Heller-Roazen (2010, p.68), Perlongher decide explorar, mesmo que timidamente comparado a outros registros literários do portunhol, o *substrato* comum entre o português e o espanhol. Com a diferença de que aqui, o poeta parece insistir na concepção de que, assim, produz um erro e, mesmo que esse erro seja visto como procedimento positivo, com isso pressupõe uma literatura erguida sob a metáfora de degeneração ou morte das línguas. Ao mesmo tempo, em algumas situações, o portunhol produzido pelo argentino parece apenas a intrusão de vocábulos do português no léxico espanhol.

Nos anos seguintes, até falecer em 1992, o argentino seguiria escrevendo outros poemas explorando essas capacidades que reconhece no uso poético do portunhol, como é possível observar em alguns poemas presentes em *Hule*³⁰ (1989) e também em *Chorreo de las iluminaciones* (1992).

Sem ter conhecimento dessa prévia elaboração de uma poética do portunhol, Wilson Bueno, ocupando o cargo de editor-chefe do *Nicolau*, publicou pela primeira vez, em edição de dezembro de 1987, um trecho do que já anunciava ser uma novela em progresso, intitulada *Mar Paraguayo*, e que ainda apareceria em outros dois números do periódico. Coincidentemente, esse fragmento de uma narrativa de maior extensão era apresentado como novidade por ter sido escrito em portunhol, com intenções que entram em consonância com as propostas poéticas apresentadas a respeito do uso literário dessa língua algum tempo antes no congresso da USP.

³⁰ A dissertação de Ferro (2010) analisa, entre outras características, o portunhol como um dos procedimentos da poética de Perlongher, em especial nessas duas obras.

Anos após essa primeira aparição de um trecho da novela, em *Fronteiras: nos entrecéus da linguagem* (s.d.), artigo publicado na página eletrônica do Instituto Goethe, Bueno afirmaria que sua intenção inicial ao escrever em português era “dar uma resposta estética ao histórico isolamento em que se encontram submergidas as línguas do continente hispano-americano”. Para tornar essa ideia viável, criou uma personagem que, para ele, representa o que há de comum na identidade do continente, marcada por uma “alma cachorra e perturbada ao drama”. Dessa forma, verteu suas aspirações em uma meretriz de origem paraguaia cuja enunciação foi situada em Guaratuba, balneário paranaense escolhido como cenário, pois, segundo o autor, na época era o lugar onde se encontrava exilado o ex-ditador paraguaio Alfredo Stroessner, que lá vivia tranquilamente após ter comandado o país vizinho por 35 anos.

A curiosidade inicial dessas afirmações é que Stroessner esteve, sim, exilado nessa praia, porém somente por cerca de dois meses em 1989³¹, até se mudar para Brasília, onde viveu até falecer 17 anos depois. Ou seja, o exílio citado como uma das inspirações iniciais para a composição da obra aconteceu somente dois anos após a publicação do primeiro trecho, que já apresentava a Marafona de Guaratuba. A outra curiosidade é imaginar que, diante de tantas possibilidades, a escolha das semelhanças culturais, que possibilitem afirmar a existência de uma identidade comum aos sul-americanos, passe, justamente, pela representação do drama e de algum complexo de inferioridade, simbolizado em uma “alma cachorra”. Porém, ignorando a singularidade dessas declarações, e quaisquer que sejam as verdadeiras intenções do autor quando iniciou a obra, é possível traçar paralelos, que ora parecem problemáticos, entre a reflexão inicial de Perlongher a respeito do português com o desejo de Bueno de retirar esteticamente as línguas hispano-americanas de seu isolamento.

Se isso não bastasse para relacionar essas duas manifestações literárias da mesma língua, os dois escritores ainda mantiveram relações de amizade por um breve período. Em um dos textos que compõem a fortuna crítica da edição argentina de *Mar Paraguayo* (Tsé-tsé, 2005), intitulado *Imprevistos de la vida, torsiones del lenguaje*, Adrián Cangi relata que o seu primeiro contato com essa obra de Wilson

³¹ CALDEIRA, Keyse. Família mantém refúgio em Guaratuba. **Gazeta do Povo**, arquivo online. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/mundo/familia-mantem-refugio-em-guaratuba-5z938kwpt1y30daelf2x3txq>>. Acesso em: 15 out. 2016.

Bueno se deu por meio de Néstor Perlongher, que a divulgou na Argentina como se fosse um “chamán que abría las puertas del insondable Brasil” e pouco antes de morrer “como último don vio en aquel libro una profunda novedad, un milagro de indeterminación ejemplar, una lengua mixta constituída en devenir³²”(CANGI, 2005, p.80). No mesmo texto, o autor reconstrói as situações que lhe possibilitaram realizar uma entrevista com Wilson Bueno, quando este passou por Buenos Aires devido a um compromisso como jurado em um concurso literário. Dentre as diversas perguntas feitas, a entrevista começou buscando, justamente, esclarecer qual a natureza da relação entre os dois escritores que partilhavam do interesse comum pelo portunhol na literatura:

Una vez frente a él le pregunto ¿cómo conociste a Néstor Perlongher? Contestó seco y sonriente “por teléfono...” después corrigió: “me envió una carta a la redacción de *Nicolau*, luego tuvimos una inmersión telefónica. Nunca lo vi, pero era como si nos conociéramos desde siempre.” [...] La conversación telefónica estaba sostenida en un descubrimiento “acontecimiento” lo llamó el poeta. Se trataba de *Mar Paraguayo*, libro que (*Perlongher*) prologó con el último texto antes de morir³³. (CANGI, 2005, p.80-81, grifo meu)

Mas, antes de chegarmos até o citado prólogo escrito pelo argentino e aprofundar a natureza dos laços literários entre os dois escritores, vale reconstruir o trajeto inicial de publicação de *Mar Paraguayo*, que tanto impressionou Perlongher, e analisar os principais elementos que já aparecem nesses fragmentos e que seguirão durante toda a novela para, dessa forma, passar gradativamente da análise da linguagem da obra até alcançar as relações com sua forma e enredo.

2.1 As águas não cartografadas do *Mar Paraguayo*

A primeira publicação de um excerto de *Mar Paraguayo*, no Nicolau (n.6, dez/1987 – Anexo 1), veio com uma breve apresentação, já citada, avisando ao incauto leitor de que aquele texto, que ocupava uma página inteira do jornal, faria parte de uma novela, ainda em construção, escrita inteiramente em portunhol, buscando, assim, um efeito específico:

³² “Xamã que abria as portas do insondável Brasil [...] (*Perlongher*) como último dom viu naquele livro uma novidade profunda, um milagre de indeterminação exemplar, uma língua mista constituída em devir” (CANGI, 2005, p.80, tradução livre, grifo meu).

³³ “Uma vez na frente dele perguntei: como você conheceu Néstor Pelongher? Respondeu seco e sorrindo ‘por telefone’... depois corrigiu: ‘me enviou uma carta para a redação do *Nicolau*, logo tivemos uma imersão telefônica. Nunca o vi, mas era como se nos conhecêssemos desde sempre.’[...] A conversa telefônica se sustentava por uma descoberta, um ‘acontecimento’ como chamou o poeta. Se tratava de *Mar Paraguayo*, livro que Perlongher assina o prólogo, seu último texto antes de morrer.” (CANGI, 2005, p.80-81, tradução livre)

A partir da língua falada neste Brasil de longas lânguidas praias e do castelhano – no caso específico o espanhol com sabor paraguaio – surge uma terceira “língua”, situada num vértice textual onde as gramáticas perdem a linha dura e cedem à voragem-vórtice do duplo: *Mar Paraguayo* é um fragmento – primeira pedra – de uma “novela em progresso”, já com mais de 100 páginas. Ao mar. (BUENO, 1987, p.25)

Assim, em síntese, o encontro entre o espanhol e o português, vertidos conjuntamente como outra língua que apagou as antigas divisões entre elas, é apresentado de modo que seja responsável por criar uma relação em que se esquece a distinção entre as gramáticas que antes separavam as duas línguas. Sem a estagnação da norma, as línguas fluem livres entre si em uma *voragem-vórtice* que privilegia o aparecimento de ambiguidades, sobrepondo a imagem espelhada de uma língua na outra. Intuitivamente, guardadas as devidas proporções e com cuidado para não cometer afirmações precipitadas, volta-se ao desejo de Guimarães Rosa de conceber a língua sem restrições que consta na epígrafe do capítulo anterior e recuperar a fluidez das línguas em constante relação.

Quando se adentra pela primeira vez ao mar, sob o aviso de sua natureza revolta, logo nos primeiros parágrafos a protagonista se apresenta, como se estivesse se dirigindo a um interlocutor presumido e, assim, narra nos moldes de uma conversa íntima e informal. A partir dessa construção, seu discurso oscila como em ondas que se alternam, desde o princípio, entre alguns dos temas que serão recorrentes ao longo do texto quando publicado em sua versão integral: a apresentação de pequenos dados biográficos, que reconstituem fragmentos de sua trajetória; a rememoração do crime do qual é acusada e sua tentativa constante em afirmar inocência e se livrar da suposta culpa que lhe pesa os ombros:

Yo soy la marafona del balneario. A cá, em Guaratuba, vivo de suerte. Ah mi felicidad es um cristal ao sol, adivinhadora esfera carregada por el futuro como uma bomba que se vá a explodir en los urânios del día. La mer. Merde la vie que yo llevo em las costas como una senhora digna perto de ser executada en la guillotina. Ó, há Dios... Sin, há Dios e mis días. Que hacer?

Hoy me vejo delante de su olhar de muerto, esto hombre que me hace dançar castanholas en la cama, que me hace sufrir, que me hace, que me há construido de dolor e sangre, la sangre que le vertió mi vida amarga. Desde sus ombros, mi destino igual quel hecho de un punhal en la clave del corazón.

Ahora, en este momento, yo no sé que hablar com su cara dura, rojos los olhos soterrados, estos que eran mis ojos.

No, no lo maté porque su vida se entranhava em la mia. No, fue la suerte, já lo disse. Mi suerte de adivinadora de la esfera, bólide e cristal, antes de todo já lo via más muerto que la muerte. (BUENO, 1987, p.25)

A narrativa segue nessa sedição contínua entre os temas recorrentes e, entre eles, ainda se interpelam pequenas notas a respeito do cotidiano da narradora, como alguma tarefa que lhe ocupa no momento da enunciação sem que haja uma mediação precisa entre o passado narrado e o presente. Por exemplo, após repetir algumas vezes a respeito do rosto de um morto, quando se infere que ela volta a falar do Velho, na verdade, está se referindo a um personagem da novela que assiste pela televisão e associou livremente ao assunto ao qual vinha tratando: “Su rosto: no, non su rosto de muerto em el piso del baño, lo rosto de que falo es lo de Sonia Braga[...]” (Ibidem). Da mesma forma, a ordem temporal da narrativa segue a mesma lógica, ou seja, não está ordenada de forma cronológica e a única marcação de tempo são referências às estações do ano.

Essa aparente confusão da narrativa, que parece afetar a progressão textual, é gerada pela reiteração dos motes que rondam o universo da Marafona, sem que um deles se conclua. Ou seja, um assunto aparece, é interrompido e retomado posteriormente não a partir do ponto em que havia parado – e inclusive em algumas vezes com uma versão antagônica de si mesmo. Isso parece ser um procedimento que, juntamente com as ambiguidades geradas pela própria linguagem construída, aparentemente, transforma o próprio meio em forma. Porém, essa observação merece uma análise aprofundada posteriormente, mas é possível afirmar que, se a natureza composicional da linguagem gera confusão, essa mesma confusão se reflete na forma narrativa. Tanto é que entre a retomada de um tema e outro, a protagonista, que desde o início alegara inocência, em um pequeno parágrafo desse trecho confessa distraidamente ter cometido o assassinato:

Fue simples: solamente lo tomé desprevenido e con una sola bordada brasileña en la nuca lo jugué al piso del baño – estranhamente mudo y en abrupta soledad. Ninguna gota de sangre para me poner en apuros, no ninguna. (BUENO, 1987, p.25)

Comparando essa primeira versão com o mesmo trecho publicado em livro, o texto sofreu algumas alterações, a começar por uma pequena modificação em um parágrafo e que se reflete no enredo. A Marafona, ao invés de descuidadamente assumir o crime entre suas repetidas afirmações de inocência, mantém a cena da morte sob certo mistério³⁴:

³⁴ Este cotejo entre o texto integral e os trechos publicados em jornal se faz necessário primeiro pela ausência de menção a essas publicações em outros trabalhos a respeito de *Mar Paraguayo*, com exceção de Florentino (2016), que se detém brevemente sobre o primeiro dos três trechos publicados no periódico.

Fue simples: solamente lo tomê desprevenido e con una, una sola distracción y el malo que era ser su atendente y obrigatoria esclava, lo juguê al sofá con terror y susto – estranhamente mudo y en abrupta soledad. Ninguna gota de sangre para me poner en apuros, no, ninguna. (ídem, 1992, p.16.)

Nessa segunda versão, a substituição de uma “bordoada na nuca” por um simples empurrão contra o sofá, aparentemente inofensivo, talvez abra um precedente que indique, senão uma suposta inocência, que ao menos não houve intenção de matar. Dessa forma, se mantém a suspeita por toda a narrativa, sem que haja uma evidência mais clara a respeito da intenção por parte de Marafona de matar ou não o Velho. O que se mantém são somente insinuações de um possível crime, visto que, além dessas duas versões, a protagonista ainda concederá outras explicações a respeito dos mesmos acontecimentos ao longo da história, ora complementando-os com mais detalhes, ora se contradizendo.

Também vale ressaltar que, além dessa pequena diferença significativa, existem outras alterações que se referem mais propriamente ao registro escrito das palavras, como é possível perceber na acentuação dos verbos, que antes se mantinham de acordo com as regras ortográficas da língua espanhola: “yo no sé que hablar” (Idem, 1987, p.25) e passaram a ser registrados com acento circunflexo, como “yo no sê que hablar [...]” (Idem, 1992, p.15). A mudança de um acento por outro demonstra que o trabalho do autor almejou conscientemente fazer com que oportunhol se distanciasse tanto do espanhol quanto do português e buscasse o estatuto de uma outra língua, mesmo que mais próxima de um sistema irregular de escrita.

Mas essa tessitura entre línguas no periódico ainda não está completa, pois, se a língua é apresenta desde o início por possuir um “sabor paraguaio”, o guarani – uma das línguas oficiais do país vizinho – ainda está totalmente ausente na tessitura linguística, já que a narradora não o utiliza em nenhum momento desse primeiro trecho, mesmo tendo afirmado que havia nascido “al fondo del fondo del fondo” de seu país, ao qual se refere como sendo uma “hacienda guarani”. Por fim, tanto no periódico quanto no livro – mesmo com as alterações – é possível observar que o registro das palavras ainda mantém certa estabilidade, o que torna sua lógica textual semelhante ao fluxo indistinto entre português e espanhol criado por Haroldo de Campos em *Galáxias* e louvado por Perlongher em seu ensaio *Elportunhol en la poesia* (1984).

Entretanto, no segundo trecho de *Mar Paraguayo* publicado no periódico (*Nicolau*, n.11, mai/88), ocupando agora duas páginas, sem nenhuma nota introdutória e sob o mesmo título, a tessitura linguística, em busca do apagamento das divisas extáticas que antes separavam as línguas, ganha a presença do guarani. Dessa forma, as línguas transbordam em um discurso que deriva para o limiar delas mesmas. Assim, mesmo que se possa associar uma palavra qualquer escrita pela Marafona como originária do português ou do espanhol, seu uso já não está totalmente dentro do domínio de qualquer sistema normativo, com exceção da língua ameríndia, que, por enquanto, permanece respeitando a norma. Porém, a língua usada pela narradora se afasta de qualquer centro e permanece, constantemente, na soleira.

Aqui, antes de se analisarem essas ocorrências, vale um parêntesis a respeito da diferenciação entre o guarani utilizado em *Mar Paraguayo*, com suas diversas referências cosmológicas, e o chamado “guarani paraguaio”. Bartomeu Melià, padre jesuíta e renomado estudioso dos povos guarani, escreveu, em parceria com a escritora Josefina Plá, o livro *Bilinguismo y tercera lengua en el Paraguay* (1975) onde reúnem dados e reflexões a respeito da situação linguística do país e seus reflexos na cultura e literatura. O trecho assinado pela escritora tem a intenção de: “dar un esquema de la literatura paraguaya en castellano en cuanto su desarrollo se relaciona con una situación de coexistencia o de conflicto real o imaginario, con la guaraní³⁵” (1975, p.5). Enquanto que o padre se concentra em analisar pesquisas quantitativas da situação linguística do país para afirmar se existe, de fato, uma situação de bilinguismo, diglosia ou, ainda, o surgimento de uma terceira via de relação entre os falantes de espanhol, os de guarani e aqueles que dominam ambas as línguas.

A conclusão a que chegam, cada qual percorrendo caminhos distintos conforme a área de interesse, é de que existe um conflito gerado por três fatores: a história oficial que desde os tempos da colônia celebra a mestiçagem pacífica entre espanhóis e indígenas e, conseqüentemente, a convivência das respectivas línguas; as políticas culturais que reprimiram o uso legítimo do guarani – que, por exemplo, só alcançou o status de língua oficial do país em 1992, décadas após esse estudo –

³⁵ “fornecer um esquema a respeito do desenvolvimento da literatura paraguaia em espanhol e de como se relaciona com a situação de coexistência com a guarani, em um conflito real ou imaginário” (p.5, tradução livre)

e que, assim, ao longo do tempo, restringiram seu campo semântico de realização; e a real situação e condição do guarani contemporâneo. Ou seja, se a história oficial do país celebra a coexistência de duas línguas e culturas – o que Melià (1975, p.54) chama de bilinguismo bicultural folclórico –; as políticas públicas, desde o governo de dom Carlos Lopez, a partir de 1840, coibiram o uso do guarani em esferas de prestígio social, como a religião, a publicação de documentos e livros, entre outras atividades. O que, ao longo dos anos, conteve o guarani a espaços familiares e informais, instaurando, de certa maneira, um sistema linguístico marcado por “conflictos y desequilíbrio” (Idem, p.56) entre as duas línguas. Fatos que, ao longo dos séculos, fazem Melià concluir que:

En el caso del Paraguay no se puede hablar de castellano y de guaraní sin más, sino que hay que hablar de un castellano paraguayo y de un guaraní paraguayo, términos que bien se pueden polarizar teóricamente y normativamente – gramaticalmente – pero entre los cuales se despliega de hecho un *continuum*, que es lo que define hoy, a mi modo de ver, lo que se da en llamar el carácter bilingüe en Paraguay³⁶. (MELIÀ, 1975, p. 58)

Assim, o surgimento do que ele diferencia como guarani paraguaio acontece com o intuito de entender o “qué de guaraní sobrevive en la lengua vernácula del pueblo paraguayo, considerado como bilíngue, depositário y cultor³⁷” (Idem, p.61) de uma língua ameríndia. A conclusão a que chega é que, após décadas de coibição, o campo de realizações do guarani se restringiu de tal maneira que os falantes dessa língua não possuem vocabulário formal e atualizado que supra as demandas atuais. Dessa forma, não escolhem exatamente com qual das línguas desejam se expressar, mas dependendo do contexto de produção de fala são obrigados a transitar do espanhol ao guarani, ou vice-versa. Da mesma maneira, o guarani paraguaio não consegue dar conta das práticas religiosas indígenas e de seus conceitos cosmológicos, o que o torna equidistante tanto de seu centro originário, quanto do campo semântico de realizações do espanhol em território paraguaio.

Analisando as ocorrências linguísticas nesse espaço de trânsito é que Melià (1975, p.65) descobre “una zona en la cual se constituyó un nuevo sistema en el que hay fusión gramatical y estructuración nueva de los repertorios lingüísticos con

³⁶ No caso do Paraguai não se pode dizer somente espanhol ou guarani sem mais, e sim se deve dizer de um espanhol paraguaio e um guarani paraguaio, termos que se podem polarizar teoricamente e normativamente – gramaticalmente – mas entre os quais se estende um *continuum*, o que define hoje, ao meu modo de ver, o que pode chamar de caráter bilíngue no Paraguai. (tradução livre)

³⁷ “O que de realmente guarani sobrevive na língua vernácula do povo paraguaio, considerado como bilíngue, depositário e conhecedor” (tradução livre)

aportes procedentes tanto de una lengua como de otra”. Ou como ele mesmo denomina esse espaço intersticial entre línguas: *jopará*³⁸. Fora dessa mistura estão os falantes que dominam apenas uma das duas línguas. Os que falam somente a língua de mais prestígio não têm tantos problemas, porém aqueles que se restringem ao guarani têm uma penetração social menor, já que a vida formal, educacional e religiosa é feita em espanhol.

Dito isso, é curioso voltar ao *Mar Paraguayo* e perceber que a grande maioria das referências que reconhecidamente provêm do guarani são de ordem cosmológica e, portanto, ligadas diretamente às práticas religiosas do grupo indígena. Assim, mesmo que o autor caracterize o guarani como um legado paraguaio desde o primeiro trecho publicado no *Nicolau*, é possível afirmar que é, de fato, uma presença da cultura da etnia ameríndia que se espalha por mais de um país do continente, acima de qualquer território e identidade nacional. Inclusive, por essa dispersão territorial, os diversos povos que se reconhecem como guaranis o fazem por partilharem da mesma cosmologia, cuja origem é na própria Linguagem – ou *Ñamandu*, o deus primeiro que a tudo deu origem (CADOGÁN, 1959) –, intitulada de *Ayvu Rapyta*, ou as Belas Palavras.

Sob esta observação, a *notícia* que adverte da importância do guarani para a narrativa ganha outra dimensão e o cotejo entre a obra de Bueno e estudos antropológicos a respeito dos guaranis se demonstra um método de análise importante e necessário na produção de uma crítica a respeito de *Mar Paraguayo*. O que até aqui não foi feito adequadamente, sendo que as análises da obra se restringem a ter como fonte para a compreensão da presença do guarani na narrativa somente o *elucidário*, composto pelo próprio Bueno com traduções de alguns vocábulos guaranis que aparecem na novela, que acompanha a edição integral do texto. Algumas dessas traduções reduzem os conceitos e indicam uma versão direta para o português sem a mediação de seus valores dentro do sistema religioso dos guaranis. Valores esse que, mesmo quando utilizados pela Marafona, ganham essa dupla possibilidade, apontam tanto para o equivalente em português, quanto para o uso mítico dos ameríndios.

É possível supor que, durante o demorado processo de composição da obra, entre os anos de 1987 e 1992, o próprio Wilson Bueno tenha estudado etnografias e

³⁸ Ver nota 21.

outras trabalhos dedicados a compreender a vida e religião dos guaranis e composto o imaginário da Marafona a partir dessas referências – já que alguns dos mitos citados pela Marafona estão compilados, principalmente, nos trabalhos de Pierre Clastres e Leon Cadogán.

Sendo assim, a presente análise em construção privilegiará, em alguns momentos, a partir de um objeto literário, a relação entre literatura e antropologia. Porém, essa relação que é comum em grande parte do trabalho de pensadores latino-americanos – como por exemplo Ángel Rama, Néstor Canclini, Edouard Glissant, entre outros – é vista como uma forma de analisar o contato entre diferentes culturas, em que o Outro é uma identidade de fato constituída – como por exemplo, a relação entre as línguas do colonizador e as línguas ameríndias, a partir de um ponto de vista representacionista. Enquanto aqui, por mais que em *Mar Paraguayo* sejam feitas referências à cosmologia guarani, a identidade do Outro é problematizada, visto que os conceitos do profetismo ameríndio mobilizados pela narrativa mantêm somente em parte seus significados e foram descentrados em direção a cosmovisão eurocêntrica, assim como aquilo que se reconhece herdado do processo colonizador se desloca no sentido contrário. Dessa forma, os elementos reconhecidamente da religião guarani e as demais matrizes culturais presentes na narrativa compõem uma espécie de ficção etnográfica, em que os conceitos foram mobilizados para a escrita de uma narrativa que promove uma especulação existencial, uma relação em constante devir, sem um ponto de chegada ou vinculação fixo e axial. Como se tentasse traduzir aos “nossos termos” uma “reconstituição da imaginação conceitual indígena” (CASTRO, 2016, p.15) presumidamente guarani e, ao mesmo tempo, levar o que são os “nossos termos” há habitar equivocadamente num mesmo discurso que não tem pretensão de univocidade.

O que torna o contato entre as diferentes culturas posto na obra, não mais como forma de representação de uma identidade – seja ela fechada, uniforme, híbrida ou transculturada, para usar os termos alguns termos caros à crítica e que aparecem também em Rama e Canclini – e, sim, como uma possibilidade existencial, visto que o sujeito do discurso, a Marafona, não é integralmente guarani, nem simetricamente o seu oposto. Sua constituição é dispersa e movediça, uma identidade inapreensível no sistema rizomático que a constitui.

Sob a luz do exposto, agora de volta à análise da segunda publicação de *Mar Paraguayo* no jornal *Nicolau*, é possível observar que a ausência de um vocabulário guarani – ao modo do *elucidário* que acompanha a edição integral do texto – dificulta o trabalho do leitor ao se deparar com o texto e mantém, em partes, a língua ameríndia como um segredo que evidencia a opacidade natural de todo texto literário. Porém, em alguns momentos é possível adivinhar contextualmente o significado de algumas palavras em guarani, pois aparecem em sequência com outros sinônimos, como em: “morcego, *murcielago*, *andirá*” (BUENO, 1988, p.12-13).

Agora, se confrontado esse segundo fragmento publicado no periódico e o trecho correspondente na edição em livro, houve pequenas alterações de um ao outro, mas sem nenhuma mudança significativa que remodelasse o enredo ou a linguagem. Apenas foram feitas a reorganização de algumas frases e a substituição de alguns vocábulos por um correlato. Dessa forma, os temas que já apareceram matizados no fragmento anterior aqui seguirão se aprofundando de forma gradativa, tornando possível apresentar, a partir desses dois textos, os elementos centrais que permearão toda a obra e, portanto, o que aqui se refere aos primeiros trechos da novela, já diz respeito, também, a integralidade do texto. Dessa forma, os comentários que aqui vem se construindo, e seguirão no próximo capítulo, são feitos para que se possa construir uma nova forma de se ler *Mar Paraguayo* e, assim, ao mesmo tempo, percorrer tanto o trajeto de publicação da obra quanto tangenciar outras leituras produzidas sob essa mesma narrativa e, também, associações feitas a ela.

No fragmento anterior a protagonista iniciara se apresentando, descrevendo traços essenciais de sua singular trajetória do interior do Paraguai até o balneário paranaense, cujo ponto máximo de tensão é a morte do Velho e a conseguinte suspeita de que ela o tenha assassinado. Agora, após ter relatado esses elementos biográficos que singularizam sua existência, a protagonista passa a retratar as propriedades que reconhece oriundas de sua vida, a começar pela associação de um conceito presente na mitologia guarani conjugado com essas experiências. Ou seja, a compreensão que a Marafona constrói de si e dos fatos que viveu são, prontamente, desde os primeiros parágrafos desse segundo trecho do *Mar*, apresentados como sendo reflexos de uma vida infernal, ou melhor, de uma vida *añaretãmeguá*, conforme o termo correspondente em guarani que ela tanto utiliza:

Ahora es el drama, Anãreta, Añaretãmeguá.

De que es hecho estos climas de humo y ansiedad de la alma, de quien el hecho de vivir así, por entre copas y espinos, garrar y los huevos tan hechos – como es hecho quasi nascer – de los escorpiones que ya salen para este mundo con rude ferrón? Do que hablo, tan en circunloquios es del cabaré. Observo: acá uno se llega para supuesta alegría e siempre inalcanzable felicidad, e se pone de risas contra las chicas, levanta-lhes las saias, mete los dedos en la cava de sus corpetes y se enborrachan borrachos valientes supremos y señores de estos cuerpos ofrecidos. Nadie vive sin humildad. Ñemomirihá.Ñemomiri. En mi idioma nativo las cosas san más cortas y se agregan con surda ferocidad Ñemomirihá.Ñemomiri.

Quando adentro a estos cuadrantes del misterio manífico de existir, de que exista el pútrido, el sórdido, el luxuriante, quando me flagro, quasi suprema, torna-se unas quantas cosas dentro, cerca, de nuevo, del infierno. El existe – sobrado de incendio y chama, lámpara en el fondo de nuestros ojos quemados. Añaretãmeguá. (BUENO, 1988, p.12)

O drama anunciado logo na primeira oração vem tanto acompanhado de um substantivo, *añaretá* (inferno), quanto de um qualificador, *añaretãmeguá* (infernál), segundo o elucidário presente no livro (BUENO, 1992, p.74). Porém, como os cânticos que compõem o conjunto de mitos guaranis, possuem diversas transcrições, interpretações e traduções para os mesmos conceitos, há certa instabilidade semântica ao redor de alguns termos.

Em versão de Dick Grasso (1980, p. 160-161), em um livro que trata genericamente de diversas cosmogonias do continente americano, o valor dado a *añaretã* (*aná retá*, segundo a forma como registra) não possui exatamente um sentido negativo como um inferno cristão, lugar de condenação eterna e de sofrimentos. Mas, está associado ao destino comum das almas após a morte e se encontra distante, após a linha do horizonte, para onde regressam as almas após abandonarem o corpo³⁹.

Já, Leon Cadogan, antropólogo paraguaio que reuniu e transcreveu textos míticos e ensinamentos religiosos dos guaranis em *Ayvu Rapyta* (1959, p. 89), registra *Añetẽ* (uma das possíveis variações de *añareta*) como sendo a região a qual se adentra no reino da morte, o que não é exatamente o inferno cristão. Mas, diante dessas possibilidades, é perfeitamente possível interpretar esse trecho mantendo o sentido indicado no elucidário. Já que, tanto as acepções dos antropólogos, quanto as associações que a Marafona faz com *Anãretã*, permanecem ao redor de um imaginário que permeia a morte e o destino das almas, seja em um lugar de

³⁹ “se encuentra muy lejos, hacia la salida del sol, en lontananza inintuible donde retornan las almas cuando al morir abandonan el cuerpo perecedero, *Aná retá*, o morada de las almas.” (“se encontra muito distante, em direção a saída do sol, a uma distância que não se pode intuir, para onde retornam as almas, quando, ao morrer, abandonam o corpo perecedor, *Aná retá*, ou a morada das almas”) (GRASSO, 1980, p. 160-161, tradução livre).

danação ou não. Dessa forma, compreende-se aqui que os elementos infernais se estendem das associações com a morte e dela se espalham em outras direções, até se encontrarem com a culpa e também a compreensão que a personagem constrói a respeito do desejo e do amor quando ela se depara com o *Jovem*, moço a qual deseja ardentemente e que, antagonicamente a imagem do *Velho*, lhe causa angústia semelhante àquela que diretamente está ligada a morte, mas agora prefigurada no objeto de cobiça.

Assim, todas as vivências da Marafona estão sob esse viés, já que essa mesma interpolação entre sua vida atual e o mundo dos mortos no além – que é mobilizada, inicialmente, no texto, a partir de uma cena comum em um *inferninho* perdido no balneário –, aos poucos, ganha espessura e se condensa como adjetivo à sua própria existência. Para onde quer que ela volte sua atenção, encontra sinais que evidenciam ainda estar sob a mesma influência e, semelhantemente, a cada vez que reconhece esse encontro com o inferno busca uma forma de escapar dele, de descobrir no movimento constante uma nova forma para sua existência:

Uno se queda solo y ya es lo bajo añaretã. Uno se muere e todo se raspa al infierno. Uno se va criolo vagabundo de los caminos, rufiôn o gigolô, e acá se pone, de nuervo de nuevo de novo el infierno. Añareta. E se pegan sulcos en la cara e tus pêlos se tintan de blanco, grisalhados, entonces también son las cosas del infierno. La piel de Dios, estas piedras: tupaitã. El infierno, añaretã, existe y se pone contra el mar, el cielo, las mañanas tiquitas de sol y gorriones, mangueras flutadas, dulces mangueras, puesto que el infierno existe, añareta, añaretameguá, e se basta a si próprio. [...] Por esto cruzo, as veces tantas, cruzo com el movimiento de existir que se acerca assim em despropósito, sin que honestamente lo aspiremos, a el, a el infierno de brasa e cutelo. El infierno, añareta, existe e hay que encontrarmos uma manera fugidia e cantante de despistar-lo [...] a el que llega con un apetito feroz, lo rugido [...] que lo saiban todo, el infierno existe y es mucho innumerable. (BUENO, 1988, p.12)

Gradativamente a narrativa se adensa, pois, tal qual uma serpente se enrola ao redor de uma presa capturada, as experiências infernais que a Marafona tem se dissipam por todos os cantos, envolvem todo o balneário, do seu aparecimento na cena inicial no bordel até as pedras na beira da praia, como símile da própria pele de Deus (*tupaíta*). Tudo está permeado pelo inferno e, associado à morte, ganha formas semelhantes quando se defronta com a culpa que a protagonista carrega por ser suspeita de um crime, sentimento acompanhado pelo medo de ser sentenciada. O que, por fim, torna a experiência infernal, mais do que uma projeção da Marafona na paisagem, parte da cosmovisão construída pela personagem ao buscar compreender os enfiados de sua vida.

Além de integrar as propriedades de sua existência, essa atribuição do adjetivo de infernal à vida ganha importância como sendo responsável por impulsionar as tentativas da protagonista em busca do permanente deslocamento de sua vida em direção a novas formas de subsistência, onde não encontraria, teoricamente, a presença dessa característica. Nesse movimento constante em que se foge da presença da morte e seus reflexos que antecipam a vivência no inferno, a Marafona reconhece que fugir não é possível e, por isso, o domínio do inferno também se encontra sob o amor e o desejo. Assim, a Marafona, nômade em seu “movimento de existir”, como ela mesma define, depara-se novamente com as mesmas angústias, dessa vez, intimamente:

Quando lo jogue, a el viejo al sofá, sonada y imprestable, en nestos sonambulismos que me vitiman el calor excesivo, un gusto en lo ventre que enciende el mar, cuña cuñambaratá, la brasa del sexo ferviendo por los pecados del verano, tiegui, paraipieté, quando lo atiré, assim com quasi amorosa carícia, no fuera mi silêncio, solamente mi silêncio, sin, esto foi duro, por que lo quería, al viejo, con una voluntad mal discernida, pero lo amava.

[...]

Sin, el infierno, añaretã añaretãmeguá, existe e, creo, forçando certa honestidad, que el infierno a mi se afigura, acima de todo el deseo de siempre y siempre mas y más amor. (BUENO, 1988, p.12-13)

Dessa forma, se de um lado o inferno se materializa na morte do Velho e se dispersa em todas as paisagens que a ele se associam, do bordel à praia; do outro lado, move-se da praia, e de seu abismo de mar profundo (*paraipietê*), até o baixo-ventre (*tigue*) da Marafona. Nesse descobrimento da extensão dos ciclos do inferno, reconhece existir outro abismo insaciável, tal qual o mar, dentro de si, cuja ânsia varia entre o amor e a morte, se condensa e se personifica em outro personagem, o reverso do Velho: um *muchacho*, o já nomeado Jovem. A quem a narradora também atribui responsabilidade por colocá-la diante de *añaretã* prefigurado no desejo, cujos reflexos alcançam sua plenitude na dicotomia entre culpa e prazer.

El infierno es concreto como una piedra al sol: por el muchacho de Guaratuba descarrilé toda una rede de ferrocarril, lloré noches y días, oculté mi dolor bajo el travessero del viejo, así quando el se ponía, el, el viejo, un poco em coma - como se já no hubiera más. Por el tuvo mi cuerpo temblado en la cama, tan sinceramente enferma [...] que un tiquito más y [...] me sobreviviría la muerte, antiquíssima señora de mis poços de existir cerca del infierno, siempre rondando añaretã, rondando por mi cabeza como un insecto incomodo o hostil, la muerte del viejo, así como u pecado oscuro e sucio de su própria inocência.[...]

Que terror puede ser la belleza! Añaretã, añaretãmeguá. De que monstruosidades y sinistro fascino es um niño de duros muslos de caballo, a las diez de junes en noviembre, do lado de la da rua[...] (BUENO, 1988, p.13)

E os ciclos infernais parecem completos, a serpente se enrola mais uma vez e morde o próprio rabo. A dispersão completa de *añaretá* alcança todo o imaginário da protagonista na relação que mantém com o Velho e o Jovem, a quem ela, ao menos nesse trecho, somente avista pela janela de sua casa e, mesmo sem óculos, com suas íris que querem se apagar, trata de imaginar o resto: “su nudez, *porãité*, *porãiterei* [...] el *porãiterei* yo lo invento” (BUENO, 1988, p.13). Ainda parece haver alguma relação entre esse encontro furtivo na rua e a série de acontecimentos que o sucederam, como trens descarrilhando que culminaram na morte do Velho. Mas como não há marcação cronológica suficiente para ordenar os fatos e afirmar que o surgimento do Jovem tem relação com o suposto assassinato, esse indício permanece como uma hipótese de investigação.

Esse segundo trecho publicado no Nicolau conclui com uma pergunta retórica – “De que modo – sepulcro o cantante – es morir?” – respondida logo em seguida, nas linhas finais, com o aviso de que, antes que lhe sobrevenha a morte, a Marafona seguirá contando a si mesma “una fábula, *morangú*, *morangú*, uma fabula de amor, raconto, que sea sublime” (BUENO, 1988, p.13). Pois, no movimento de cruzar a própria existência, agenciada pelo desejo de ludibriar uma de suas propriedades – aquela que é qualificada como infernal – a Marafona começou a escrever seu relato.

Essa nova informação, de que o texto está sendo escrito, modifica o interlocutor pressuposto, a quem a protagonista respondia no primeiro fragmento da novela, para um leitor imaginário e que, segunda a própria Marafona, pertence à esfera da ficção tanto quanto a própria narrativa em curso. Assim, entre a escritura de uma vida infernal, leitores e a vida em si há um elo permeado pela linguagem inventiva, todos unidos no espaço de um texto de ficção. Ou seja, todas essas entidades – escritor, leitor e a vida – se unem, tendo como meio para a relação um texto ficcional. O que é, também, reiterado pela narradora em outros momentos e compõe a forma como a obra compreende tanto a natureza da palavra, na qualidade de “vasos comunicantes” (BUENO, 1992, p.33), quanto o texto como espaço de relação:

[...] solamente lo coloqué al sofá e quando fue cubrir su rostro, el acabava de morir. Parada cardíaca, me disse el médico que llamé al teléfono, con requintes de urgencia y miedo, *añaretá*, *añaretámeguá*, com mucho miedo, los confidencio, a vos, lectores inventivos, más inventivos que la invención de mi alma cautiva de estos derrames, de estos exageros de tangos y guaranias harpejadas dolientes in perfecta soledad a la margen de los lagos

o de las profundas montanas, a vos, que me decifrarón em outra dimensión, a vos confidencio: hay una duda, una gran duda, morangú, que me persegue por la casa e toda vez me pone, como já expliquê, me pone al rastro del infierno, estos momentos que existen, añaretã, añaretámeguá, la duda por demás de íntima de que alguien o tenga matado al viejo [...] la duda reside onde reside esta certeza profunda de que alguién, alguien – un ente o una serpiente – no importa, mas alguien e no la saúde [...] (BUENO, 1988, p.13)

Nesse processo de escrita, nômade e imaginativo, a Marafona já apresentou algumas versões para os atos que precederam a morte do Velho. Deixando de lado a primeira versão em que ela o mata com uma bordoadá, modificada na edição integral da novela, é possível acompanhar nesses dois trechos a Marafona negando, com veemência, que o matou, mas admitindo que empurrou o Velho contra um sofá, enquanto ele estava desprevenido. Em outra versão, afirma que o Velho teve um ataque cardíaco repentino e ela, gentilmente, o colocou no sofá e o cobriu enquanto ele desfalecia.

Essa característica de reconstituir a mesma cena de forma diferente será constante ao longo da narrativa, assim, principalmente ao redor desse suposto crime, cada nova versão, em vez de esclarecer a realidade dos fatos, torna-se uma virtualidade e permanece orbitando a narrativa sem que nenhuma das possibilidades se confirmem. Isso constitui a realidade da narrativa como sendo permeada por “virtualidades cada vez mais extensas, cada vez mais longínquas e diversas” (DELEUZE, 1996, p.53). Assim, esses relatos virtuais que a Marafona concede reiteradamente potencializam as indeterminações de sentido, que são atribuídas de início a sua construção linguística, mas se refletem na forma com que narra. Essa instância virtual dos fatos, dessa forma, também está de acordo com o que, segundo Pierre-Levy (2011), constitui a virtualidade não como uma desrealização, mas sim uma mudança no estatuto ontológico, algo que não presente produz efeito mesmo desterritorializado.

Em outras palavras, cada vez que a Marafona reconstrói de forma distinta a morte do Velho, produz uma nova versão dos acontecimentos, como se fornecesse múltiplas respostas ao ser submetida ao mesmo interrogatório. De modo que se apagasse parte das pistas fornecidas por ela em um depoimento anterior, deixando às cegas aqueles que ainda buscavam atestar a ocorrência do crime, ou afirmar que o Velho teve uma morte natural. Nesse sentido, o discurso produzido parece, outra vez, ser composto pelo mote “certeza da dúvida”, como a Marafona disse sobre a lenda (*morangú*) de que ela matou o Velho. Elementos que se conjugam no relato

através de linhas tortas. Linhas essas escritas por essa mulher paraguaia em um texto que serpeia entre os efeitos buscados pela sua peculiar construção de linguagem e a própria forma com que é construído enquanto texto dotado de narratividade.

Ainda, esse mesmo segundo fragmento da obra de Bueno foi publicado na revista de poesia *Ultimo Reino* (ano 13, n. 19, jul./1991) na Argentina, com uma nota de apresentação assinada por Néstor Perlongher. Portanto, é provável que a carta do poeta argentino tenha chegado até a redação do *Nicolau* após maio de 1988, quando o texto saiu no periódico brasileiro, e os constantes telefonemas entre os dois escritores devem ter acontecido desde então até o falecimento de Perlongher em 1992, poucos meses depois da publicação de *Mar Paraguayo* em livro.

Na breve introdução dirigida aos leitores argentinos, Perlongher confirma o que Wilson Bueno havia relatado a Adrian Cangi na entrevista:

Hojeando la revista Nicolau – editada por la Secretaría de Cultura del estado brasileño de Paraná - me fascinó este texto de Wilson Bueno – director de la revista, a quien no conozco – escrito íntegramente en portuñol (mezcla de portugués, español y guaraní). Lengua menor, intersticial, en el Mar Paraguayo [fragmento de una novela en curso] se ve cómo el portuñol hace una micropoética de la palabra; de la propia vacilación entre las “lenguas mayores” emerge el destello⁴⁰. (PERLONGHER, 1991b, p.56)

Vale notar, de passagem, que ao se referir à novela como uma micropoética da palavra o poeta argentino talvez esteja ressaltando os efeitos que buscava com o uso literário do portunhol e reconhecendo, em grande medida, presentes na obra de Bueno.

Nesses dois excertos da obra é possível identificar, em suma, os elementos que, progressivamente, serão aprofundados ao longo de toda a novela. Não por acaso, a edição em livro começa com os mesmos trechos em sequência (BUENO, 1992, pp.15 – 30), sem que haja separação entre os dois, apresentados sob o título comum de *Ñe’ẽ*, o qual o elucidário traduz somente como sendo: “palavra, vocábulo; língua; idioma; voz; comunicação; falar; conversar” (BUENO, 1992, p.77).

Essa tradução de *Ñe’ẽ*, como falar ou conversar, concorda, em parte, com a intenção da Marafona em escrever, tanto para abandonar o isolamento em que se encontrava no balneário – já que lá não havia “ninguno que hable (seu) idioma que

⁴⁰ “Folheando a revista *Nicolau* – editada pela Secretaria de Cultura do estado brasileiro do Paraná – me fascinou este texto de Wilson Bueno – diretor da revista, a quem não conheço – escrito integralmente em portunhol (mistura de português, espanhol e guarani). Língua menos, intersticial, no *Mar Paraguayo* se observa como o portunhol cria uma micropoética da palavra; da própria vacilação entre as ‘línguas maiores’ surge o esplendor”. (PERLONGHER, 1991b, p.56, tradução livre)

no sea el demorado silencio de las siestas calcinadas por el estio, con cigarras agónicas de cantar[...]” (BUENO,1987, p.25) – quanto burlar através da escrita sua existência infernal. Entretanto, o vocábulo ainda guarda um sentido mais amplo e, visto que os usos do guarani na novela se referem constantemente aos textos míticos da tribo, é necessário explorar melhor o seu valor cosmológico.

Para tanto, novamente, se recorre ao trabalho do antropólogo paraguaio León Cadogan (1954, p.5) que, em contato com uma parcela da população guarani do Paraguai, teve acesso aos cânticos sagrados que “os sacerdotes da tribo guardavam em segredo diante de quaisquer estranhos” graças “à confiança que mereceu da parte dos índios e em retribuição de benefícios a eles prestados”. Segundo ele, é possível encontrar uma dupla significação para *ñe’ẽ* (ou *ñe’eng* segundo a forma como registra), que ocorre na tradução do conceito feita por aquele que desconhece as práticas religiosas desse grupo ameríndio.

Dentro da cosmogonia guarani, intitulada *Ayvu Rapyta, Ñamandu*, o deus principal, criou a linguagem divina (*ayvu*) que é responsável pela origem de tudo, tanto dos outros deuses, quanto das almas humanas (*ñe’ẽ*), que são parcelas de *ayvu*. Assim, há, para aqueles que são de fora da tribo ou não estão familiarizados com a religião dos guaranis, uma distinção que pode ser reconhecida pela sistemática separação que se faz entre “*ayvu* = linguagem; *ñe’eng* = palavras; e = dizer⁴¹” (CADOGAN, 1954, p.23). Porém, essa cisão entre os conceitos na verdade não existe, porque eles constituem um fluxo contínuo entre o divino e o ato de falar, da linguagem (*ayvu*), passando pela essência que vivifica os corpos (*ñe’ẽ*) até se expressar na fala. O que demonstra que *ñe’ẽ* possui um duplo conceito de “expressar ideias, falar”; e o que se costuma denominar como “alma”, mas que para eles é a porção individual da linguagem divina que encarna e constitui um indivíduo. Nesse sentido, *ñe’ẽ* é, ao mesmo tempo, o conceito de palavra-alma que habita em um corpo humano e a cadeia da fala, a expressão de um indivíduo (CADOGAN, 1954, p.186). Para comprovar essa interpretação, o etnógrafo paraguaio coletou informações de três grupos distintos de guarani falantes, cada um com diferentes dialetos, e concluiu que para eles: “os conceitos de: porção divina da alma e

⁴¹ “*ayvu*= lenguaje; *ñe’eng* = palabras; y e = decir” (CADOGAN, 1954, p.23, tradução livre)

linguagem [...] constituem uma só ideia, um conceito indivisível⁴² (CADOGAN, 1954, p.187).

A partir dessa mesma interpretação a respeito de *ñe'ẽ*, em seu livro *A fala sagrada* (1990, p.27), Pierre Clastres afirma que a antropogênese, para os guaranis, não vê os humanos “como coisas no mundo, mas humanos como parte do divino”. Sob essa leitura, o etnólogo francês traduz *ayvu* como Palavra (com inicial maiúscula) que representa a origem da linguagem “como signo e substância do humano, seja de saída situada no coração da divindade do deus” e, assim, “determine por si mesma a natureza e a história do humano”. Em suma, o homem carrega em si uma parcela da Palavra (*ayvu*) como parte do divino e, através da mediação da Palavra em sua forma individual de expressão, na maneira como o indivíduo se expressa, mantém relação com deus e se reconhece enquanto pertencente à tribo escolhida, maneira como os guaranis se identificam entre si, por ter essa natureza de ligação com o Superior:

São então sucessivamente estabelecidas a Palavra, como essência do humano; a sociedade dos eleitos, como lugar de desdobramento dessa Palavra; o canto sagrado, como presença da Palavra; enfim, os deuses e deusas, pais e mães verdadeiros da Palavra-habitante, *ñe'ẽ*. Parcela da *ayvu*, esse termo significa palavra, mas também, em nossa linguagem, alma, espírito. *Ñe'ẽ* é o que constitui um humano como pessoa, o que, saído dos deuses, vem habitar o corpo destinado a ser sua morada. No termo do encadeamento genealógico encontramos: o indivíduo, determinado enquanto tal por *ñe'ẽ*, princípio de individualização que fixa ao mesmo tempo a pertença da pessoa à comunidade dos que são reunidos pela *ayvu*. (CLASTRES, 1991, p.31)

Além de explicar a origem divina da palavra-alma, ou palavra-habitante, o conceito de *ñe'ẽ* se desdobra no que diz respeito à vida cotidiana dos guaranis, no desenrolar da existência concreta dos homens. Assim, como o corpo é “habitado e vivificado por uma parcela de *ayvu* – a linguagem ou Palavra – parcela que constitui para ele seu *ñe'ẽ*, sua Palavra-habitante”, receber um nome de um sacerdote *Ihe* permite ganhar essa vida e, assim, mediar esse fluxo de relação que parte de Deus e se movimenta no homem através da palavra. Em outras palavras, o nome dado a um indivíduo é o que *Ihe* marca a presença do divino sobre a matéria e constrói sua ligação com a Palavra (CLASTRES, 1991, pg.111). Dessa maneira, através do duplo conceito palavra-alma (*ñe'e*) é possível observar que a língua e sua expressão

⁴² “los conceptos de: porción divina del alma y lenguaje [...] constituyen una sola idea, un concepto indivisible” (CADOGAN, 1954, p.187, tradução livre)

individual são sagradas e mediadas através de um nome de batismo, o que constitui o *ethos* guarani.

Sob a luz do exposto, o fato da Marafona não declarar seu próprio nome pode indicar que sua ligação com o superior – na qual o nome atua de forma central – está desfeita, obnubilada, ou foi, por algum motivo, negada pela própria personagem. O que reitera sua maneira de viver, constantemente, sob a influência de *añaretã*. Da mesma maneira, admitir que o modo com que se expressa na escrita carrega um traço ficcional indica, de certa forma, que sua *ñe'ẽ*, materialização sonora de sua essência de vida e do divino pela linguagem, não a representa, não busca a verdade e não quer ser constituída de um modo transparente e fidedigno à existência.

Essa desordem na relação com a palavra, em seu sentido cosmológico, necessita ainda de maior aprofundamento, seja na análise da novela ou no estudo da antropologia. Entretanto, abre o precedente para que a própria materialidade da língua também seja alterada, apesar de que até aqui as ocorrências do guarani no *Mar Paraguayo* se mantinham conforme as normas de ortografia. Porém, no último trecho da novela a aparecer no *Nicolau* (n.º26, ago/89), essa língua também passa a ser matéria de uma espécie de jogo que não respeita sua gramática.

Essa brincadeira é feita, justamente, com *Brinks*, nome dado pela Marafona ao cachorro que lhe faz companhia, escolhido também como título para esse fragmento da novela. Nesse trecho, a personagem se dirige diretamente ao seu animal de estimação para desabafar a respeito de suas angústias, ao mesmo tempo em que busca agradá-lo com palavras dóceis. Nas diversas vezes em que o chama, usa uma partícula diferente que marca o diminutivo em guarani diferente, até passar a usar todas as possíveis ao mesmo tempo, o que a gramática não permite. Assim, o nome do cachorro varia de *Brinks*, *brinks'i*, *brinks'imi*, *brinks'michi*, *brinks'michimi*, *brinks'michimira'ymi*⁴³, até que no último parágrafo o cachorro diminui tanto que desaparece:

⁴³ O elucidário ao final do livro registra as seguintes traduções:

“*Brinks'i*: em tradução re-criada seria, na expressão do afeto da marafona: Brinkisinho

Brinks'imi: Brinksizinho

Brinks'michi: Brinksisinhinho

Brinks'michimira'ymi: Brinksisinhinozinho

Brinksmichimíra'ytotekemi: Brinkssisinhinhoziinhoziinhoziinho. *Obs.* Tamanha aglutinação de sufixos diminutivos acoplados ao nome próprio, *Brinks*, realiza em guarani o que só pode ser visto através de um microscópio, tornando a coisa diminuída, algo (quase) invisível; na sugestão do texto,

Dónde estás? Donde estuvo si uno es más que que la sombra en dibujo de la noche que va me pegando asolutamente sola, Brinksmichimirá'ymi, sin nunca haver tenido a vos, tiquitito de tan tiquito que tiquitíssimo, tiquitititissísimo, nadie nos es, ni vos, ni la tarde, e yo, yo estoy tan sola: *Brinksmichimíra'ytotekemi*. (BUENO, 1989, p.11, grifo meu)

O animal, gradativamente, adquire uma espessura ínfima até que a Marafona afirma que, talvez, ele não existe mais, num monólogo dramático e embebido em solidão. Mas, inversamente proporcional a isso, se o animal é cada vez menor, Brinks se adensa na linguagem e serve como marco de rompimento das normas do guarani, antes restrito às referências míticas e elementos da natureza.

Esse trecho veio apresentado por Néstor Perlongher em um texto intitulado *Ondas do Mar Paraguayo*, onde o poeta argentino volta a ressaltar as qualidades da mescla linguística criada por Wilson Bueno em comparação ao que ele mesmo vinha buscando produzir por meio do uso poético do portunhol, e ainda enfatiza – mesmo que através das dúvidas que lança – que a tessitura linguística da novela em andamento produz um desafio à leitura:

[...] (*Mar Paraguayo*) em sua intimidade essencial de língua: bras-hispano-guarani..., hispano-guarani aportuguesado, espanglês missioneiro....E aí surge a questão: qual é (se é que há uma) língua de base? Ou: a partir de que língua se lê? A língua da língua. A tão inesperado porto nos levam as travessuras linguístéreis do *bueno* de Bueno [...] aventurei-me timidamente, se comparado com a torrentosidade de Wilson, pelos pântanos do portunhol: “sentado no Chuí contrabandeia línguas”. (PERLONGHER, 1989, p.10)

O poeta argentino, assim, reconhece que essa contravenção linguística de Wilson Bueno, metaforizada na imagem do contrabando, possui afinidades com o trabalho que já vinha desenvolvendo – mesmo que em teoria – baseado no uso do portunhol em privilégio à produção de ambiguidades e indeterminações de sentido. Ainda enfatiza que, para ele, a “novela em progresso” se associa a um “poema épico-escolar”, pois seu efeito “é imediatamente poético. Há entre as duas línguas uma vacilação, uma tensão: uma é o ‘erro’ da outra. Um singular fascínio advém desse vigamento de ‘desvios’ (diria algum linguista fixado na lei)[...]”. Essa construção de equívocos é um tipo peculiar de arte poética que, porventura, pode ser chamada de: “Poesia do acaso?” Pois, seus frutos incertos se constituem quase que casualmente, como reconhece Perlongher ao destacar, “por exemplo, que em espanhol *sin*, em vez de ‘sim’, quer dizer ‘sem’ – com o qual se retira a afirmação de

o que não se pode ver ou que efetivamente, no caso, *não existe*.” (BUENO, 1992, p.75, grifos do autor)

existência” (*Ibidem*, p.10). Essa oscilação de sentido, novamente é atribuída à natureza linguística, uma vez que reside:

[...] precisamente nesse trabalho microscópico, nesse entre-línguas (ou entre rios) a cavalo, nessa indecisão que acaba funcionando como uma espécie de “língua-menor” (diriam Deleuze e Guattari), que mina a majestuosidade das línguas maiores, como sem querer, sem sistema, completamente intempestiva e surpreendente, como a boa poesia, a que não se deseja previsível; e como o quilométrico cãozinho da marafona guaratubense, que alonga num quilométrico diminutivo a microscopia de sua grandeza, nos arrasta e nos seduz com o movimento de sua cauda bifurcada, como se fosse uma sereia, e no jogo de escamas nos afogássemos, no êxtase iridescente deste mar vasto e profundo. (*Ibidem*)

Nesse processo em que a linguagem da narrativa passa a ser autorreferencial, a palavra se demora sobre o fluxo do discurso, parafraseando Agambem, (2014, p.87). Enquanto a atribuição de sentido, no momento em que alguns itens lexicais transitam por sob o limiar do encontro de diferentes sistemas, se transforma em um jogo de criação de uma nova língua – como Perlongher bem analisa fazendo referência a Deleuze e Guattari – ou de descoberta para o incauto leitor.

As ideias centrais do texto de Perlongher aqui resumidas – que ressoam em elementos presentes tanto do ensaio *El portuñol en la poesía* (1984) quanto da breve apresentação na revista *Ultimo Reino* (1991) – serão aprofundadas pelo poeta em “Sopa Paraguaya”, o prólogo da edição integral de *Mar Paraguayo* ao qual Adrian Cangi afirma ter sido o último texto escrito pelo argentino antes de falecer no mesmo ano, alguns meses após a publicação do livro.

Nesse novo preâmbulo à obra de Bueno, o escritor portenho, sem citar que anteriormente também havia se aventurado pelas tormentosas águas do portunhol, apresenta o registro literário dessa língua como um acontecimento aberrante. Um feito literário tão peculiar quanto o tradicional prato da culinária paraguaia que dá título ao texto. Já que, tanto o leitor pode se chocar diante a raridade das línguas em devir na novela, quanto alguém que não está familiarizado com a cozinha do país vizinho pode se assustar diante do prato ao qual o nome pode sugerir que se trata de um caldo, ou sopa, mas que na verdade é um denso bolo salgado de milho e especiarias.

Para apresentar essa linguagem errante, Perlongher repete algumas frases e expressões já publicadas no seu texto no *Nicolau*, mas segue adiante em sua análise aproximando a obra, constantemente, da poesia. Assim, em vez de somente destacar a oscilação de significados possíveis entre *sin*, sim e sem em português e espanhol, o poeta precursor do uso do portunhol frisa que, através do registro das

palavras sem uma aparente ordem, surge um recurso poético que está presente em toda a narrativa:

Essa mistura tão imbricada não se estrutura como um código predeterminado de significação; quase diríamos que ela não mantém fidelidade exceto a seu próprio capricho, desvio ou erro.

O efeito do portunhol é imediatamente poético. Há entre as duas línguas um vacilo, uma tensão, uma oscilação permanente: uma é o “erro” da outra, seu devir possível, incerto e improvável. Um singular fascínio advém desse entrecruzamento de “desvios” (como diria um linguista preso à lei). Não há lei: há uma gramática, mas é uma gramática sem lei; há uma certa ortografia errática: *chuva* e *lluvia* (grafadas de ambas as maneiras) podem coexistir no mesmo parágrafo, só para mencionar um dos incontáveis exemplos. (PERLONGHER, 1992, p.8-9)

Assim, valorizando elementos da novela que se aproximam da poesia por semelhanças na linguagem, Perlongher relaciona o texto com obras de diversos poetas de língua espanhola de distintas gerações, desde Esteban Echeverría (1805-1851), Francisco Madariaga (1927-2000), Julian Rios (1941-) e Tamara Kamenszain (1947-). A única associação com alguma obra de língua portuguesa é feita com *Catatau* (1975) de Paulo Leminski, pois, para ele, são obras que “brincam com a língua, inventando, ou reinventado-a” (PERLONGHER, 1992, p.10).

Em síntese, as singularidades de *Mar Paraguayo* são associadas a excessos de linguagem, como se sua construção tornasse o próprio amálgama linguístico objeto da narrativa, privilegiando a inconstância semântica e ortográfica aliada à construção de uma sintaxe. Aproximando, dessa forma, a poesia da prosa, em detrimento da progressão do enredo.

Aqueles que têm obsessão pelo argumento (que existe, mas é tão indeciso e emaranhado quanto a matéria porosa que o compõe) e deixam de lado o elemento poético das evoluções e mutações da língua, perderão o melhor, como esses leitores de romances melosos (mal) traduzidos que se contentam com o resumo mastigado. *Mar Paraguayo* não é um romance para se contar por telefone. (PERLONGHER, 1992, p.11)

Essa maneira como Néstor Perlongher apresenta *Mar Paraguayo*, valorizando a construção linguística da novela desde a breve introdução que fez na revista *Ultimo Reino* até o prólogo do livro – que também se assemelha a forma como Bueno se refere à própria obra –, ressoa em seu interesse pelo neobarroco e a interpretação que desenvolve. Pois, o poeta argentino na interpretação que construiu desse estilo, bem como nas análises feitas à novela, alinha as características que valoriza na linguagem literatura com os postulados teóricos de Gilles Deleuze e Félix Guatarri. Ou melhor, se vale dos pressupostos dos filósofos franceses para a leitura que faz a respeito dos elementos que preza na literatura.

A influência desses textos escritos por Perlongher pode ser vista em toda a crítica a respeito não somente de *Mar Paraguayo*, como também das análises feitas sobre o próprio trabalho do poeta argentino⁴⁴. É evidente que, diante de tal repercussão, não se pode diminuir a importância dessas percepções ligando tanto a obra de Bueno, quanto o neobarroco à teoria do nomadismo. Porém, se a crítica a respeito do drama da Marafona, aqui ainda em curso, quer, de fato, contribuir para a construção de uma nova leitura sobre a obra, não pode se reduzir a uma espécie de exame minucioso que assevere o que já foi dito por Perlongher de maneira mais sucinta. Qualquer leitura de uma obra que possa conviver de forma justa com um enquadramento teórico é uma armadilha, pois, um trabalho de maior amplitude, deve se preocupar, nesses casos, tanto em redimensionar o pensamento convocado, quanto em produzir uma contribuição real para a fortuna crítica da obra em questão. Assim, mesmo que esses pareceres do poeta argentino sejam levados em conta – desde a escolha do título dessa dissertação até a escolha de certa bibliografia – a pesquisa não pode se reduzir a eles. Dessa forma, o que se segue, mesmo que tenha a intenção inicial de produzir uma revisão bibliográfica a respeito da difusão do conceito de neobarroco, também busca reconhecer que, apesar de pertinente, a associação entre *Mar Paraguayo* e essa vertente literária aconteceu de modo casual e, ao mesmo tempo, é insuficiente como método de análise.

2.2 Neobarroco, neobarroso: a disseminação de um conceito

Desde a apresentação de seu ensaio *El portunhol en la poesía*, durante um congresso realizado na USP, Néstor Perlongher (2000, p.257) parece prever que a sua investigação poética para o uso literário do portunhol iria se encontrar com o neobarroco. Já que, o efeito que o poeta almejava alcançar com o poema de sua autoria lido na ocasião era o de, gradativamente, “barroquizar” a linguagem.

Nos anos que seguiram, o escritor argentino se aprofundou no estudo do neobarroco e construiu uma interpretação pessoal do conceito – mas que não é exclusiva a ele – em que o compreende “não (*como*) uma vanguarda, nem sequer um movimento, mas apenas uma marca deletéria de um fluxo literal” (PELONGHER,

⁴⁴ Por exemplo, tanto Celada (2010), quanto Ferro (2010) partem das afirmações que o próprio Perlongher faz, associando sua obra e sua leitura do neobarroco aos postulados teóricos de Deleuze e Guattari, para analisarem tanto a constituição de sua poética quanto a lógica de formação de sua versão do portunhol.

1991, p.23, grifo meu) que percorre produções literárias em todo o continente sul-americano. Para ele, o conceito pode ser reconhecido em um trajeto que percorre vasta extensão de nosso território, do Caribe até ao rio da Prata na Argentina e, para contemplar essa diversidade encontrada nos extremos da região, Perlongher organizou a coletânea de poesia *Caribe Transplatino* (1991). Mas, antes de se chegar até essa leitura que Perlongher faz do neobarroco, vale reconstruir, de forma sucinta, parte da disseminação do conceito pelas letras americanas para demonstrar que a associação do *Mar Paraguayo* com essa vertente, mesmo que nunca desejada conscientemente pelo autor, se não de todo incoerente, também não é ajustada e pacífica como anunciada.

De início, é notável perceber que o termo *neobarroco*, constantemente apontado, inclusive por Perlongher, como sendo característico da literatura hispano-americana, tenha surgido justamente na crítica literária brasileira. Pois, apareceu pela primeira vez no artigo “A obra de arte aberta⁴⁵” de Haroldo de Campos, publicado originalmente no *Diário de São Paulo* em 1955 e posteriormente em *Teoria da poesia concreta* (1965), seleção de alguns textos e manifestos produzidos pelo seminal grupo de poetas concretistas, formado por Haroldo juntamente com seu irmão Augusto de Campos e também Décio Pignatari.

Nesse artigo, objetivamente, o poeta e teórico busca traçar eixos para a produção poética de então a partir de quatro escritores: Mallarmé, Joyce, Pound e Cummings. Apesar dos problemas que surgem na relação entre esses nomes, a menção aos quatro é feita, pois, cada qual a sua maneira produziu distensões na linguagem poética e, assim, criou aberturas interpretativas que possibilitam evidenciar a existência de obras de arte abertas, como o título do artigo já anuncia ser o interesse principal da análise. A esse inacabamento interpretativo é que Campos denomina de neobarroco:

Pierre Boulez, em conversa com Décio Pignatari, manifestou o seu desinteresse pela obra de arte “perfeita”, “clássica”, do tipo “diamante”, e

⁴⁵ Em um artigo publicado décadas depois, Haroldo de Campos reclama para si a autoria do termo neobarroco: “Do ponto de vista teórico, em meu artigo de 1955 *A obra de arte aberta* [...] nos seus parágrafos finais, enunciei, expressamente, o prospecto de um “barroco moderno” ou “neobarroco” (antes, portanto, de Severo Sarduy, querido e admirado amigo a cuja memória dediquei um poema em *Crisantempo*; Sarduy veio a introduzir o conceito no campo hispano-americano em 1972, sem conhecer o meu texto de 55).” Ainda, Campos admite que antes de que houvesse sido cunhada a expressão “neobarroco”, para ele, tanto Lezama Lima quanto Alejo Carpentier já haviam reivindicado o “estilo barroco e barroquismo de impacto trans-histórico” (CAMPOS, 2004, p.-15-16) e já haviam atualizado procedimentos e características reconhecidas no Barroco seiscentista.

enunciou a sua concepção da *obra de arte aberta*, como um “barroco moderno”.

Talvez esse neobarroco, que poderá corresponder intrinsecamente às necessidades culturmorfológicas da expressão contemporânea. (CAMPOS, 2006, p.53, grifo do autor)

Portanto, o termo foi forjado quase duas décadas antes que Severo Sarduy o difundisse a partir de seu ensaio “O barroco e o neobarroco” – da mesma forma a busca por uma obra de arte aberta, segundo Campos, também foi mencionada antes que Eco postulasse em sua obra – publicado inicialmente na primeira edição de *América latina em sua literatura* (1972).

O escritor cubano – que na época já havia publicado alguns romances e poemas, além do livro de ensaios *Escritos sobre um corpo* (1969) –, por sua vez, chega ao neobarroco ao recorrer ao estudo do barroco seiscentista buscando a pertinência de alguns elementos desse estilo artístico para a análise da arte americana contemporânea. Para tanto, Sarduy empreende um esforço sintético para reduzir o conceito que tanto se esforça para formular a um “esquema operatório preciso, que não deixe interstícios, que não permita o abuso ou o desenfado terminológico de que esta noção sofreu [...], mas que codifique” (1979, p.162) sua aplicação. Assim, postula que:

O festim barroco parece-nos, [...] com sua repetição de volutas, de arabescos e de máscaras, de confeitados chapéus e brilhantes sedas, a apoteose do artifício, da ironia e irrisão da natureza, a melhor expressão deste processo que J. Rousset reconheceu na literatura de toda uma “idade”: a *artificialização*. (SARDUY, 1979, p.163, grifo do autor)

Dessa forma, a artificialização que observa em alguns dos textos citados produzem – como o excesso de metáforas e imagens poéticas em um processo progressivo de “mascaramento e irrisão” da realidade – a criação de ambiguidades e, também, ao que Sarduy denomina como “difusão semântica”. Visto que, a partir do Barroco, “a literatura renuncia a seu nível denotativo, a seu enunciado linear” (SARDUY, 1979, pp.162-163) e passa a explorar diferentes níveis de metalinguagem.

Esses artifícios são sistematizados pelo poeta cubano em três procedimentos que atuam no nível do signo linguístico: a *substituição*, que ocorre quando um significante que corresponde a um determinado significado “foi escamoteado e substituído por outro totalmente afastado semanticamente dele” e somente pelo contexto é que pode haver correspondência ao primeiro processo de significação aludido; a *proliferação*, “que consiste em obliterar o significante de um determinado

significado, mas sem substituí-lo por outro, [...] mas por uma cadeia de significantes que progride metonimicamente”; e, por fim, a *condensação*, que é o recurso de “intercâmbio entre os elementos – fonéticos, plásticos, etc. – de dois dos termos de uma cadeia signifiicante, choque e condensação dos quais surge um terceiro termo” (SARDUY, 1979, pp.163- 169) que se refere, ao mesmo tempo, aos dois termos anteriores. Obviamente que essas técnicas podem ser reconhecidas em certo espírito de época, mas não são exclusivas a essas obras.

Assim, com esses pressupostos a respeito do barroco, mas se distanciando da cultura seiscentista, Sarduy reconhece em diversas obras contemporâneas, literárias e cinematográficas, exemplos dos mecanismos que compilou em seu artigo. Entre os quais aparecem desde Lezama Lima, Pablo Neruda, Glauber Rocha, Gabriel Garcia Márquez, Guimarães Rosa, entre outros. Por fim, o teórico cubano afirma que o neobarroco, em suma, se caracteriza por ser o estilo artístico que tem na acumulação, na opulência da linguagem, na ausência de centro e na expansão acidentada da matéria fonética e gráfica suas principais características.

O espaço barroco é a superabundância e o desperdício. Ao contrário da linguagem comunicativa, econômica, austera, reduzida à sua funcionalidade – servir de veículo a uma informação –, a linguagem barroca compraz-se no suplemento, na demasia e na perda parcial de seu objeto. (SARDUY, 1979, p.176)

Essa profusão que atinge a linguagem ganha diversos sinônimos ao longo do ensaio, desde transbordamento, suplemento sinonímico, dublagem inicial, entre tantos outros. O que termina por caracterizar esse novo barroco como um “reflexo necessariamente pulverizado de um saber que sabe que já não está aprazivelmente fechado sobre si mesmo, arte do destronamento e da discussão” (SARDUY, 1979, 178). Em consequência, essas mesmas características são responsáveis por criar um espaço textual cujos jogos são permeados pelo erotismo e pela paródia:

Espaço da polifonia, da carnavalização, da paródia e da intertextualidade, o barroco se apresentaria, pois, como uma rede de conexões, de sucessivas filigranas, cuja expressão gráfica não seria linear, bidimensional, plana, mas em volume, espacial e dinâmica. (SARDUY, 1979, 170)

Sem adentrar a discussão da relevância dessa sistematização, ou mesmo buscar aplicá-la de forma estrita durante a análise de *Mar Paraguayo*, é possível afirmar que, resumidamente, o que Severo Sarduy busca valorizar como elementos neobarrocos, em especial nas obras literárias, podem ser encontrados a partir da observação de experimentos na construção da linguagem. Sua ênfase em demonstrar a relevância desses aspectos inscritos no texto é notável, porém:

A reflexão de Sarduy é, no entanto, claramente marcada pela lógica do paradoxo. Ao lado de um esforço de sistematização, o que se esboça no ensaio manifestário é a dificuldade de conter a própria vocação para a abundância e o desperdício de linguagem, em forma de periféricos, digressões, desvios ou duplicações. Imbuído, contudo, do desejo de “escapar das generalizações fáceis”, propõe, como bom estruturalista, “um sistema de deciframento e detecção (...) para uma semiologia do barroco latino-americano [...]” (WOLFF, 2012, p.3)

Sarduy ainda volta ao tema em outros momentos, como em *Nueva Inestabilidad* (1987) e *El Heredero* (1988), a respeito da obra de Lezama Lima. Porém, a posterior difusão de suas ideias a respeito do neobarroco passa, principalmente, pela proposição do conceito de *retombée*, ou recaída, feito em *Barroco* (1974), cuja concepção associa os efeitos do surgimento de novos modelos científicos e cosmológicos com a criação no campo das artes. Assim, o fim do classicismo e o início do barroco é analisado a partir da relação entre a passagem de um modelo circular do universo, proposto por Copérnico e Galileu, para o modelo elíptico de Kepler e seus múltiplos centros. Ou seja, resumidamente, a recaída é passagem da cosmovisão fundada no centro fixo da esfera perfeita, para a profusão gerada pelos centros da elipse e essa mudança, cujos reflexos são visíveis também na produção simbólica, é uma das responsáveis pelo surgimento do Barroco e uma de suas principais características.

A partir desse mesmo conceito é que Omar Calabrese, em *A idade neobarroca* (1987), formula sua hipótese de, a partir do neobarroco, buscar “traços da existência de um ‘gosto’ do nosso tempo nos objetos mais díspares, da ciência aos meios de comunicação social, da literatura à filosofia, da arte aos comportamentos quotidianos”. Almejando, dessa forma, traçar os limiares de uma mentalidade predominante que seja capaz de relacionar os mais diferentes objetos da atualidade que, reconhecidamente, compõe um tempo “confuso, fragmentado, indecifrável”, múltiplo como os centros de uma elipse. Assim, encontra no neobarroco um conceito convergente capaz de produzir uma síntese, apesar da aparente desordem, já que, através do conceito, é possível descrever a “perda da integridade, da globalidade, da sistematicidade ordenada em troca da instabilidade, da polidimensionalidade, da mutabilidade” (CALABRESE, 1999, pp.9-10), característica capaz de relacionar os objetos aos quais se dispõe a analisar.

Essa escolha de Calabrese por utilizar o termo acontece, pois, lhe parece mais preciso para definir as tendências contemporâneas do que a concepção de pós-moderno, que já vinha sendo usado para os mesmos fins. Mas, segundo o

semiólogo italiano, apresenta uma ambiguidade semântica que interfere no trabalho analítico, pois possui valores distintos nos campos em que, paralelamente, já vinha sendo aplicado: na arquitetura, na filosofia, na literatura e no cinema norte-americano.

Portanto, seja de forma estrita, quando se buscou reduzi-lo a um determinado número de procedimentos; quanto de forma ampla, em que serviu de ponto convergente para diferentes manifestações artísticas; o neobarroco parece ser um consenso, um efeito, muito mais do que um movimento organizado. Sendo assim, é capaz de ser relacionado a diferentes formas artísticas e também apresentar diversos matizes nos objetos aos quais se reconhece alguma de suas características.

Mas, há de se ponderar que a opacidade do discurso literário não dificulta a determinação de um sentido fixo. Ao se abordar qualquer obra literária, mesmo aquelas cujas construções almejam um efeito de transparência e realismo, existe uma dificuldade de atribuição de sentido natural ao objeto literário. Assim, obras que produzem uma “irrisão da realidade” – para usar os termos de Sarduy – ou evidenciam as características de um tempo “confuso, fragmentado, indecifrável” – agora nas palavras de Calabrese – somente desvelam que todo sentido é sempre uma construção difícil, a ser construída no embate direto com o texto e, portanto, em nenhum momento é estável.

Porém, sob esta crença, o conceito se difundiu não somente pelas letras hispânicas e ganhou outras interpretações, sem perder a referência dos escritores cubanos. Assim, se Severo Sarduy mobiliza Freud e Lacan para a legitimação de sua proposta, ao final de seu ensaio seminal publicado em *América latina e sua literatura* (1972), Néstor Perlongher encontra em Gilles Deleuze o aporte teórico que sustenta sua leitura desta tendência no prólogo de *Caribe transplatino* (1991), antologia de poesia neobarroca que organizou. Assim, o poeta argentino constrói, principalmente, através do filósofo francês a relação entre o barroco seiscentista, o neobarroco cubano e a produção poética de seus conterrâneos. Colocando lado a lado autores caribenhos aos situados nos arredores do Rio da Prata através da permanência de traços barrocos ao longo dos séculos.

Por isso, através do dado comum da dispersão geográfica do conceito, formula o neologismo *neobarroso*, em uma analogia que relaciona a linguagem densa e opaca desses autores argentinos com as águas barrentas do rio que cruza o

território do país. Já que, da mesma forma como o líquido turvo impede a visão acurada dos objetos nele submersos, as subversões da língua operadas pelas poéticas em questão minam o sentido convencional das palavras e causam a derrisão de qualquer “pretensão de um realismo de profundidade, que costuma acabar chapinhando nas águas lodosas do rio” (PERLONGHER, 1991, p.25). Aqui, novamente, as águas cristalinas servem de metáfora para a crença de que o sentido seja imediato à leitura do texto, e não como construção. Enquanto que as águas turvas do neobarroco servem de manifesto contra o elogio da legibilidade e transparência do discurso. De forma alguma as dificuldades de leitura são exclusivas dessas obras, mas, a partir delas, se tornam meio para questionar a representação literária como conceito diretamente colado à realidade.

Para definir essa renovação do conceito neobarroco, Perlongher (1991, pp.14-16) – partindo da premissa de que o barroco sobreviveu ao longo dos séculos, de forma semelhante ao que fez Sarduy, mas, não somente pelo intermédio do escritor cubano, já que, em *A dobra* (1988), Deleuze reconhece em Mallarmé traços desse estilo – o define como uma “dobragem da matéria e da forma”, “metáforas ao quadrado” que deixam a linguagem em evidência. Com uma vocação semelhante ao ensaio seminal do poeta cubano, que tende para a abundância de palavras, aparecem nesse prólogo o uso de diversos termos correlatos entre si para as torsões na linguagem que o, agora denominado, neobarroco realiza em seus diferentes matizes. Dessa forma, ao longo de todo o texto aparecem sinônimos que orbitam questões referentes à tessitura linguística e à materialidade dos textos presentes na antologia. Assim, suas semelhanças com o barroco são intituladas de “poética dos extremos”, “saturação de linguagem”, “poética da desterritorialização”, exemplo de uma “literatura da linguagem”, entre tantas outras expressões e que constituem:

Certa disposição para o disparate, um desejo pelo rebuscado, pelo extravagante, um gosto pelo emaranhamento que soa *kitsch* ou detestável para as passarelas de moda clássicas, não é um erro ou desvio, parecendo antes algo construtivo, em filigrana, de certa intervenção textual que afeta as texturas latino-americanas: texturas porque o barroco tece, mais que um texto signifiante, um entretecido de alusões e contrações rizomáticas que transformam a língua em textura, lençol bordado que repousa na materialidade de seu peso. (PERLONGHER, 1991, p.16)

Essa tessitura é responsável por uma “catástrofe resultante” que “não implica apenas em certa perda do sentido [...] Nessas contorções, as palavras se materializam, se tornam objetos, símbolos pesados e não apenas limiares

sossegados de uma cerimônia de comunicação⁴⁶” (Idem, p.18). Novamente, recuperando a análise de Agamben ao *Hypnerotomachia Poliphili*, agora relacionando a obra italiana com Mallarmé – um dos autores caros aos escritores que pensaram o neobarroco, desde os concretistas até Perlongher –, a natureza dessas linguagens contorcidas pode ser lida, não somente como uma intrusão de arabescos linguísticos que orna em demasia o discurso literário em um simples processo de crescimento e abundância, mas como um propósito de evidenciar a materialidade da palavra para, em seguida, solvê-la em seus possíveis sentidos:

Um intento do gênero – aliás, conscientemente perseguido, foi observado por Mallarmé, no qual a infinita complicação sintática da escritura tende a fazer ressaltar as palavras no seu isolamento, suspendendo nelas o nexos semântico com aquilo que ele definia como um *isolement de la parole*. Desse modo, escreve Mallarmé, as palavras, mantidas em “vibrátil suspensão”, são percebidas pela mente independentemente de sua conexão sintática no contexto, numa espécie de puro espelhamento autorreferencial[...] (AGAMBEN, 2014, p.72)

Essa semelhança entre os autores através do “exagero” de linguagem – que ressalta tanto Sarduy, é buscada conscientemente por Mallarmé e aqui é louvada por Perlongher – ganha múltiplas formas, em uma análise que não se restringe à sistematização de seus procedimentos:

A maquinaria do barroco dissolve a pretensa unidirecionalidade do sentido em uma proliferação de alusões e toques, cujo excesso, tão carregado, impõe seu esplendor altissonante ao encanto rafado do que, nesse meandro concupiscente, se maquilava.

A máquina barroca lança o ataque estridente de suas bijuterias irisadas no plano da significação, minando o nódulo do sentido oficial das coisas. Não procede apenas a substituição de um significante por outro, e sim multiplica, como num jogo de espelhos invertidos [...] os raios múltiplos de uma polifonia polifêmica que um logos anacrônico imaginasse em sua miopia como passíveis de serem reduzidos a um sentido único, desdobrando-os, em sua rede associativa e fônica, de um modo rizomático, aparentemente desordenado, dissimétrico, turbulento. No fim o referente aludido fica como que sepulto sob essa catarata de fulgurações, e já não importa se seu sentido se perde, atua na proliferação como uma potência ativa de esquecimento: esquecimento ou confusão – ou *confusional* oposto ao *confessional* – daquilo que nessa elisão se iludia. (PERLONGHER, 1991, p.17, grifo do autor)

Portanto, é possível reconhecer que, nesse prólogo com ares de ensaio, ressoam tanto as ideias expostas por Sarduy quando formulou o termo neobarroca; as ambiguidades e a valorização dos pares fônicos gerados pelo uso poético do

⁴⁶ Mesmo que não haja referência clara a Roman Jakobson, em especial ao capítulo “Linguística e poética” presente em *Linguística e comunicação* (2008), tanto no ensaio de Sarduy, que demonstra clara influência estruturalista, quanto nas afirmações de Néstor Perlongher parece haver a ressonância das tentativas de diferenciar a linguagem quando usada na literatura de seu uso comunicativo e cotidiano.

portunhol sublinhados por Perlongher em *El portuñol en la poesia* (1984); quanto semelhanças entre as características do neobarroso e os elementos que o poeta argentino valoriza nos textos em que se dedicou a apresentar *Mar Paraguayo*. Há nas observações do poeta argentino, independente de qual seja seu objeto principal, uma constante valorização da tessitura linguística e o interesse no aprofundamento teórico para compreender sua abrangência e dar suporte aos efeitos dessas linguagens experimentais. Por fim, há uma abertura que aproxima a proposição de uma poética do portunhol, o neobarroco e o nomadismo de Deleuze, prefigurado nas diversas citações a seus conceitos mobilizados para endossar as investigações poéticas e teóricas de Perlongher.

Porém, essa coletânea de poesia foi pensada de forma restrita a escritores caribenhos e argentinos e, obviamente, a obra Wilson Bueno não consta entre eles. Mas lá estão os textos exemplares dessa tendência, prefigurados nos nomes de Lezama Lima e Severo Sarduy; além do prolífico poeta cubano José Kozer; o próprio Perlongher, Osvaldo Lamborghini, Tamara Kamenszain, entre outros.

Pouco tempo antes havia sido publicada no México a coletânea *Transplatinos* (1990), igualmente destinada a reunir autores contemporâneos de língua espanhola que apresentam características neobarrocas, organizada por Roberto Echavarren que, posteriormente, em conjunto com José Kozer e Jacobo Sefami são os responsáveis por *Medusário* (1996), outra antologia da mesma vertente. Desta terceira vez, a organização de uma antologia de poesia neobarroca conta com a participação de três poetas brasileiros. Entre eles está Wilson Bueno que, em entrevista a Claudio Daniel – poeta brasileiro que organizou a quarta obra que tem a mesma intenção, *Jardim de Camaleões* (2004) –, concedeu a seguinte declaração a respeito dessa sua inclusão entre autores de língua espanhola:

A inclusão de 18 páginas de *Mar Paraguayo* no (rigoroso) *Medusário*, editado pela Fondo de Cultura Económica, na Cidade do México, e distribuído para todos os países de língua hispânica, foi uma coisa que me honrou muito e que continua me honrando. De brasileiros, além deste vosso escriba, só Paulo Leminski e Haroldo de Campos. O intercâmbio, claro, deveria ser maior, bem maior ? de parte a parte. Já foi maior o isolamento, mas aos poucos acho que isto está melhorando, sobretudo depois da Internet e de iniciativas louváveis de reunião de escritores como as empreendidas por Luis Bravo, no Uruguai e, mais recentemente, Jorge Montesinos e Douglas Diegues, em Assunción, no Paraguai, sem deixar de citar Reynaldo Jimenez com aquela brilhante e generosa edição da argentina Tsé-Tsé dedicada a 30 poetas brasileiros. (DANIEL, s.d., s.p.)

No prólogo de *Medusário* – que coincidentemente consta traduzido ao português como posfácio de *Jardim de Camaleões* – Echavarren justifica que a

seleção dos 27 autores lá presentes não foi feita com a intenção de se constituir uma antologia, mas, sim, uma mostra específica de uma tendência dispersa em vários exemplos da poesia latino-americana. Assim, estão ali reunidos poetas de diversas nacionalidades: do onipresente Lezama Lima, figura constante em todas essas antologias; além dos argentinos Néstor Perlongher e Osvaldo Lamborghini; o uruguaio Eduardo Milán; passando pelo venezuelano Antonio Ettegui; até os, já citados, três poetas brasileiros. Todos, entre desigualdades e semelhanças, estão sob a égide do neobarroco entendido como o “ar do tempo no jogo das diferenças” (ECHAVARREN, 2004, p.249), em que se reconhece na nova poesia americana a presença da “poesia barroca escrita em espanhol”, renovada na contemporaneidade como uma terceira via diante das tendências do século XX. Pois não se alinha completamente nem aos procedimentos das vanguardas poéticas do início do século passado, como também não pode ser entendida como uma poesia engajada, que igualmente teve repercussão durante o mesmo período no continente. Ou seja:

É impura: ora coloquial, ora opaca, ora metapoética. Trabalha tanto a sintaxe como o substrato fônico, as noções como os localismos. E passa do humor ao gozo.

A poesia neobarroca é uma reação tanto contra a vanguarda quanto contra o coloquialismo mais ou menos comprometido. a) Partilha com a vanguarda uma tendência à experimentação com a linguagem, mas evita o didatismo ocasional desta, assim como sua estreita preocupação com a imagem como ícone, o que a leva a substituir a conexão gramatical pela anáfora e a enumeração caótica. Se a vanguardista é uma poesia da imagem e da metáfora, a poesia neobarroca promove a conexão gramatical através de uma sintaxe às vezes complicada. [...] b) Ainda que às vezes possa resultar direta e anedótica, a poesia neobarroca rechaça a noção, defendida, expressa ou implicitamente pelos coloquialistas, de que há uma “via média” de comunicação poética. Os coloquialistas operam segundo um modelo preconcebido do que pode ser dito, e como, para fazer-se entender e para doutrinar um certo público. Os poetas neobarrocos, ao contrário, passam de um nível de referência a outro, sem limitar-se a uma estratégia específica, ou a um certo vocabulário, ou a uma distância irônica fixa. (ECHAVARREN, 2004, p.251-252, grifo do autor)

Novamente, as características que permeiam todas as obras ali reunidas são apresentadas a partir de traços de suas linguagens, que são densas e alteram tanto a sintaxe quanto a semântica. Cada uma dessas diferentes obras é apresentada por um texto que singulariza o que há de comum entre todas. Dessa forma, a nota de introdução à obra de Wilson Bueno, além de apresentar uma pequena nota biográfica a respeito do escritor, é a seguinte:

Mar es una novela, como es una novela *Finnegan's Wake* [...] este *Mar*...a diferencia de lo que Fernando Pessoa llamó “mar del imperio”, no es exclusivamente portugués. *Mar Paraguay* se espesa y adquiere consistencia en el rejuego trabado de tres idiomas: portugués español (portuñol) escandido por estribillos guaraníes. Esta lengua es un lugar sin

lugar, la instancia utópica donde se realizan los deseos sin que se cumplan⁴⁷. (ECHAVARREN, KOZER & SEFAMÍ, 1996, p.356)

Já em *Jardim de Camaleões* (2004) a reflexão a respeito do neobarroco é semelhante às construídas nas outras antologias. Sendo assim, o conceito também é apresentado como um movimento disperso que sobrevive por diversas épocas e se manifesta em vários matizes. A diferença nesta edição é que, desta vez, o panorama que busca mapear essas ocorrências na poesia contemporânea inclui um maior número de autores brasileiros, além dos que já apareceram na publicação argentina e, mais uma vez, ressalta as torções operadas por essas obras na materialidade da língua:

O neobarroco não é uma vanguarda, no sentido clássico do termo; não se preocupa em ser novidade. Ele se apropria de fórmulas anteriores, remodelando-as como argila, para compor o seu discurso, dá um novo sentido a estruturas consolidadas, como o soneto, a novela, o romance, perturbando-as. (DANIEL, 2004, P.18)

Essa antologia, além do prefácio do poeta Claudio Daniel e do artigo de Roberto Echavarren, ainda conta com outros textos que reiteram as discussões anteriores, como é o caso do escrito por José Kozer. O poeta cubano, já citado anteriormente por organizar *Medusário* (1996), reconstrói a sobrevivência de elementos barrocos desde seu período áureo, passando, novamente, por Mallarmé, Ezra Pound, Lezama Lima, até os autores ali reunidos, reconhecendo que essa constante permanência de características em comum é “uma coincidência a ser atribuída ao período histórico no qual” os poetas neobarrocos vivem e a forma com a qual reagem “poeticamente, ao nosso próprio tempo” (KOZER, 2004, p.23).

Para ele, essa reação poética diante da atualidade acontece, outra vez, “no deslocamento extremo, esticando a linguagem ao máximo, todos os tipos de linguagem, participando alegremente nas liberdades do barroco”. (KOZER, 2004, p.25). Assim, mesmo que não constituam um grupo organizado, Kozer insere, tanto a sua obra quanto a dos poetas que analisa em um coletivo de escritores que está interessado em dar novas formas à linguagem diante das demandas do presente:

Aceitamos, por razões didáticas, a etiqueta neobarroca, ainda que rejeitemos tal limitação. Esta poesia funciona como uma sintaxe em distorção, contém um vocabulário rico, mistura níveis bem como

⁴⁷ “*Mar* é um romance, como é um romance *Finnegan’s Wake* [...] este *Mar*...a diferença do que Fernando Pessoa chamou ‘mar do Império’, não é exclusivamente português. *Mar Paraguayo* se espessa e adquire consistência no jogo travado entre três idiomas: português, espanhol (portunhol) escandido com estribilhos guaranis. Esta língua é um lugar sem lugar, a instância utópica onde se realizam os desejos sem que se cumpram”. (ECHAVARREN, KOZER & SEFAMÍ, 1996, p.356, tradução livre)

peculiaridades nacionais do espanhol e/ou português, às vezes sendo regional e às vezes universal. Esta linguagem mista é neo-americana, chicana, peninsular, mexicana, colombiana, nordestina, e recorre abertamente à expressões em esperanto, às línguas européias, grego, latim, ou no meu caso, iídiche e dialetos cubanos. (KOZER, 2004, 25)

Com essa abertura diante de diversas línguas e privilegiando a poesia a partir de seus aspectos da linguagem, parece fácil compreender a inclusão das obras de Wilson Bueno – já que além de *Mar Paraguayo* contribui com alguns poemas em português – nessas seleções de poesia neobarroca. Mas, como há uma dispersão de possibilidades para que uma obra seja associada à “etiqueta”, Kozér, vendo a abrangência de sua definição, decide, didaticamente, dividir essas escrituras em três subgrupos. Dessa forma, postula que a poesia neobarroca se manifesta em uma variação segundo os modelos: *leve*, *meio pesado* e *pesado*. Entre as obras mais densas, o que corresponde ao nível *pesado*, cita a de Wilson Bueno da seguinte forma:

Um poeta brasileiro de Curitiba escreve, de forma bastante curiosa, um livro chamado *Mar Paraguayo*. Dificilmente acontece algo, em termos de narrativa, naquele livro. O que acontece é uma aura, infernal, sentida, elucidada, como remorso e solitude: há um encontro carnal, breve, mágico, no qual uma mulher madura ama um jovem, um amor tingido com o homoerótico bem como com o heterossexual, intercalada com raiva e compaixão por um homem velho e decrépito, um homem que a "heroína" deste texto tem que cuidar. Há um cachorro chamado Brinks, uma alusão a brincar, do espanhol "pular em torno", como cachorros tendem a fazer, e a brinquedo, desde que todo o texto é um jogo de linguagem ocorrendo em três línguas: português, espanhol (misturado com portunhol) e guarani. Você pode dizer que o texto é escrito em quatro ao invés de três línguas, desde que o portunhol, aquele híbrido, torna-se um só, e assim surge uma quarta língua, sinto, com um grande futuro. A língua é o personagem principal do livro; esta língua é um lugar sem lugar, um U-topos, a instância utópica (pelo tempo ser inexistente) como possibilidade. Wilson Bueno escreve: "matar ô morir, su encendido furor cerca de la muerte e sus águas, Itacupupú, chia, chia, tiní, chiní, sus águas de pura agonía." Onde, graficamente, ele converte espanhol em português, colocando acentos em palavras tais como ô, águas, ou o oposto, omitindo o acento na palavra "agonía", uma palavra que significa o mesmo nas duas línguas, mas que ele utiliza no sentido espanhol. (KOZER, 2004, p.31)

Em síntese, e de forma repetitiva sem nenhuma nova contribuição para o aprofundamento do conceito, de Sarduy a Kozér o neobarroco foi tratado como a sobrevivência de elementos do período seiscentista ao longo do tempo até sua dispersão fragmentária na contemporaneidade. O que é observado nas distintas obras literárias, que são agrupadas sob o conceito, através da “ênfase posta na materialidade e na sugestão do signo verbal, sob a superfície da profusão e proliferação” (ROBAYANA, 1991, p.136). Tornando, dessa maneira, o barroco não

somente um estilo, mas um modelo histórico que é reatualizado e, assim, passa a ser revalorizado. Porém, se há alguns consensos, não é possível defini-lo. Assim:

Hoje em dia, esse conceito de “neobarroco” parece derivar no sentido de um perverso “transbarroco” [...] que percorre o espaço textual de nossa América, não de modo homogêneo e uniforme, mas regendo-se por uma fascinante estratégia de nuances. (CAMPOS, 2004, p.16)

Nessa deriva transbarroca, a inclusão de trechos de *Mar Paraguayo* em duas dessas antologias, destinadas a reunir exemplos da sobrevivência do “estilo”, é mais um feliz acaso que, talvez, tenha acontecido graças à breve divulgação da obra feita por Néstor Perlongher quando ainda estava vivo. Já que, apesar de se demonstrar honrado com sua participação em *Medusário* (1996), Wilson Bueno, nas diversas entrevistas em que falou a respeito de *Mar Paraguayo*, sempre a tratou como uma novela e não deu nenhuma declaração em que afirmasse sua intenção de ser lido como poesia, ou de ser alinhado a essa tendência. Assim, se sua narrativa se inclina à função poética é porque – assim como Andrés Robayana observou ao analisar um romance do espanhol Justo Navarro, mas que se estende a “um bom número de narrativas seiscentistas, como também ao setor talvez mais destemido e radical do romance contemporâneo” – “todo o “esbanjamento” verbal está lutando como o *eidos* do relato, cujo tema principal, não seria outro que não o “saber contar” – a organização e a trama narrativa” (ROBAYANA, 1991, p.140). Característica que o leva a concluir que:

O neobarroco contempla a matéria do mundo a partir da matéria sem peso da palavra, a partir da tênue concreção da forma. Consagração de uma vontade de forma, consagração da “forma” em uma espécie de flutuação dinâmica. O neobarroco é um barroco em voo. (*Idem*)

Porém, ainda que *Mar Paraguayo* não seja uma narrativa a ser contada por telefone, como a imagem criada por Perlongher para se referir ao pouco enredo da obra em favor a sua exuberância de linguagem, não é um texto leve, em voo, puro balé de significantes sob a folha de papel. Sua construção, que obviamente evidencia a materialidade dos significantes, guarda ainda muitos segredos além do constante jogo entre as línguas.

Mesmo que pareça confortável seguir analisando essa obra de Bueno tendo o respaldo dos brilhantes, porém breves, comentários de Perlongher a respeito tanto do neobarroco quanto da própria obra, o ajuste fino entre o texto e a leitura crítica não pode se restringir a fazer uma verificação do que já foi dito anteriormente a respeito do mesmo objeto. Assim, mesmo que seja levada em conta, a teoria do

nomadismo e a conceituação do neobarroco/barroso não devem ser a única fonte teórica de análise para o *Mar paraguay*.

Os conceitos mencionados até aqui são válidos, por trazerem à tona, principalmente, as questões que envolvem a formação da linguagem literária, o valor da opacidade do discurso e a dificuldade de se produzir um sentido à obra – que está no fundo de toda obra literária – mas aqui se torna evidente, e objeto de manifesta contestação a partir tanto da derrisão neobarroca quanto da negação por qualquer fixidez do nomadismo.

Porém, essas questões passam a tangenciar toda a construção que seguirá no próximo capítulo, buscando aprofundar não exatamente a constituição da linguagem de *Mar Paraguay* – quesito primeiro e essencial para a análise da obra, e que até aqui foi privilegiado, juntamente com questões relativas ao processo de elaboração e divulgação da obra –, mas, sim, em produzir uma leitura da obra a partir da própria compreensão que a Marafona tem a respeito da palavra, seja ela escrita ou oral, que conjuga a concepção cosmológica guarani – fundada, exatamente no valor de verdade ancestral e meio de comunhão divina que a fala carrega para eles – com a noção de ficção do texto escrito e manipulado.

Essa não coincidência – ou equivocidade – a respeito da compreensão que envolve os usos da língua – seja na fala enquanto palavra-alma (*ñe'ẽ*) ou na escrita, explorando outra dimensão da existência que não serve de símile da realidade – é o que será explorado daqui em diante, conciliando observações a respeito da construção da linguagem da Marafona, com o enredo e à própria forma narrativa. Para, assim, quem sabe, mais uma vez concordar com Agamben e dizer que a narrativa registra:

[...] uma língua sonhada, o sonho de uma língua ignota e novíssima, que existe apenas enquanto para ela dura a realidade textual. Sonho da língua, em que o genitivo *da* tem certamente valor objetivo (no sentido em que aqui é sonhada uma língua desconhecida), [...] (AGAMBEN, 2014, p.86)

Sob a hipótese de que, se por um lado a linguagem de *Mar Paraguay* evidencia a materialidade das palavras, constitui um texto de pouca progressão narrativa, por outro, há nesse mesmo texto o sonho de uma língua antiquíssima, que mantém uma ligação obnubilada – devido à ocultação do nome da Marafona e outros fatores a serem analisados – com a origem de tudo, que é a própria Linguagem (*Ñamandu*) e, ao mesmo tempo, é sempre nova a cada leitura, incerta em seus sentidos. Questionando, assim, a capacidade das línguas de se referirem a

outra coisa que não elas mesmas. Ou seja, uma língua cuja autorreferencialidade é extrema e convive, ao mesmo tempo, com uma visão cosmológica de si que, por isso, aponta para o além, ou aquém da palavra conforme as práticas religiosas dos povos guaranis.

Para tanto, além da reiteração das contribuições de antropólogos citados anteriormente, outra figura importante da antropologia brasileira está nos pressupostos das reflexões do próximo capítulo. É Eduardo Viveiros de Castro que, mesmo que em outras obras siga pensando as cosmologias amazônicas – inclusive dedicando espaço a compreensão da Terra Sem Mal –, aqui se faz presente com as contribuições de *A Inconstância da alma selvagem* (2002), reunião de diversos artigos publicados por ele ao longo da carreira. A intenção, devido a restrições próprias a um trabalho de mestrado, não é se aprofundar em sua vasta obra, mas, a partir da leitura de *Mar Paraguayo* encontrar pontos de contato com ela.

3. Ñe'ẽ, a palavra-alma: de habitante de um corpo ao corpo do texto

No primeiro capítulo desta pesquisa, a aproximação com *Mar Paraguayo* se iniciou através da análise de sua linguagem, buscando assim – a partir da *notícia* que abre a obra – compreender a natureza de sua construção transnacional, no limiar entre línguas, para em seguida demonstrar que essa mesma sedição em relação à gramática normativa, às identidades nacionais e aos sentidos fixos se reflete na própria progressão textual. Sob a hipótese de que a linguagem da obra de Bueno colocaria em questão a visão representacionista e normativista que costumeiramente se tem das línguas e que a forma narrativa contribui para esses questionamentos, buscou-se relacionar a linguagem, a forma e os possíveis sentidos indeterminados da narrativa.

Parte dessa relação entre a forma e o conteúdo se constrói no relato da Marafona entre polaridades que, ao invés de permanecerem estáveis nos extremos de um mesmo discurso, se cruzam, mudam de posição e se interpolam constantemente. Inclusive, esses elementos são modificados a partir da constante reiteração que a narradora faz de um mesmo episódio de sua vida – ou das oscilações das imagens associadas a ele – e, dessa forma, são ressignificados a todo instante. Isso porque a cada nova versão, nuances dos fatos mudam, o que também altera tanto a constituição dos personagens envolvidos nos eventos quanto toda a construção de sentido ao redor do que já fora narrado anteriormente.

Assim, convivem no texto figuras – ou conceitos – em posições inicialmente opostas que são prefiguradas: no antagonismo do Velho e do Jovem; na constante presença da morte oposta ao desejo por amor; a consciência de que a palavra corresponde à própria alma de indivíduo (*ñe'ẽ*) e a dúvida de que a linguagem não representa a realidade; a vivência sob a presença de um espectro infernal (ou o medo de ser penalizada jurídica ou celestialmente pela morte do Velho) e o desejo de alcançar *aguyje* – que é o equivalente guarani do Paraíso, estado de completude em que os humanos e os deuses conviviam antes que fossem condenados a deixar a Terra Sem Mal.

Agora, se bem observado, uma dessas questões divergentes surge a partir do embate entre fundamentos da cosmovisão guarani e de conceitos da constituição de mundo ocidental. Os conflitos orbitam questões que relacionam os valores atribuídos à palavra, em seu valor religioso, equivalente tanto a expressão de um indivíduo

quanto sua própria alma; ou a palavra enquanto signo linguístico e suas implicações em relação à representação da realidade, o pensamento, a verdade, entre outros desdobramentos.

Essas aparentes contradições acontecem não exatamente porque uma visão está oposta a outra, e sim porque há um movimento que desloca esses valores de seus centros e os entrelaça, como se num mesmo discurso duas vozes falassem ao mesmo tempo. Há, portanto, uma equivocidade que determina a forma como o imaginário fundamental da Marafona se constrói, de maneira que o conflito entre eles se torna sua própria constituição natural, de modo que os conceitos indígenas aparecem reconstituídos dentro dos ocidentais e vice-versa, uma mútua alteração dos discursos, das identidades e, portanto, a quebra de qualquer univocidade.

Assim, ambas as cosmovisões são problematizadas e não correspondem a símbolos de uma identidade cultural – como já afirmado anteriormente – de forma íntegra e plena. A relação de alteridade, de contato entre um Eu (ocidental) e um Outro (ameríndio), em *Mar Paraguayo* não se trata somente da sobreposição de sistemas cosmológicos, na conjugação do valor atribuído a palavra escrita e oral e seus desdobramentos, ou mesmo de hibridismo de culturas. A Marafona é um sujeito em constante processo de desterritorialização, em rota de fuga de si mesma, como se fosse e não fosse ocidental ou guarani ao mesmo tempo, em mudança de um instante a outro dentro do fluxo narrativo que mesmo gera. Um sujeito em eterna passagem através do espaço ficcional.

Analogamente, essa interpretação de *Mar Paraguayo* que reconhece o movimento que reconstitui os conceitos ameríndios para os ocidentais, em via de mão dupla em que ambos se influenciam, encontra suporte no prólogo de uma das obras de Eduardo Viveiros de Castro, em que ele explana a respeito do objetivo que lhe permitiu organizar a seleção de artigos ali publicados:

O objetivo, em poucas palavras, é uma reconstituição da imaginação conceitual indígena nos termos de nossa própria imaginação. Em nossos termos, eu disse – pois não temos outros; mas, e aqui está o ponto, isso deve ser feito de um modo capaz (se tudo “der certo”) de forçar nossa imaginação, e seus termos, a emitir significações completamente outras e inauditas. (CASTRO, 2016, p.15)

Sob a luz do exposto, guardadas as devidas proporções e com certo cuidado, esse deslocamento contínuo entre sujeitos, conceitos e objetos promovido pela Marafona está em conformidade com a constituição do perspectivismo proposto a partir do pensamento ameríndio, fundamentado na ideia de que “o mito fala de um

estado do ser onde os corpos e os nomes, as almas e as ações, o eu e o outro se interpenetram mergulhados em mesmo meio pré-subjetivo e pré-objetivo” (Idem, p.355). Sendo que as narrativas míticas – no caso a guarani, cujo alicerce está na Linguagem enquanto possível origem de tudo quanto há – apresentam “seres cuja forma, nome e comportamento misturam inextricavelmente atributos humanos e não humanos, em um contexto comum de intercomunicabilidade idêntico ao que define o mundo intra-humano atual” (Idem, p.354). Da mesma forma, sendo a Linguagem a origem de tudo, o campo existencial do texto permite a especulação através da palavra, o que faz da narrativa da Marafona um espaço em que convivem essas diferentes vozes, entes, conceitos e dúvidas.

Voltando ao texto, essas análises iniciais a respeito do pensamento ameríndio e do valor atribuído a ele na narrativa foram construídas a partir do estranho aviso de que as três línguas ali vertidas são tão importantes quanto símiles que, aparentemente, não apresentam importância alguma – “el guarani es tan essecial en nesto relato quanto el vuelo del párraro, lo cisco en la ventana, los arrulhos del português ô los derramados nerudas en cascata num solo só suicidio de palabras anchas” (BUENO, 1992, p.13). Essa mesma (des)importância que o guarani adquire desde o início da narrativa se torna ainda mais inofensiva ao longo do texto:

E ahora yo gostaria de lhes recontar uno só y cabeludo segredo: toda me esfuerzo para erguer-me con las manchas y gran exercitos de hormiga, todos los sonidos silentes que hormigas dicen, comparando estos inofensivos insectos con el guaraní que viene a mim, hormiga, tahiĩ, tahiĩquaicurú, formigas, aririi, aracutí, pucú. Las hormigas de Dios enciendendo-se en nestos crepúsculos de vierbos y sustantivos, en nesta enredada telaraña – capaz em mi, santa senhora, de decidir, con rude sentença, mi destino acá entre vos, seres ante-diluvianos. Si, porque yo nasço a cada rato del rato del rato. E serê hasta no ser más posible. E logo serei ali o que ya no lo sô más acá. Añareta es el infierno e acabamos sabendo que sus fuegos viven solamente em el passado ô en el futuro [...] No, el guaraní es inofensivo e me garfo com ele, toda mordida de tahiis[...] ah, el guaraní amolece-me los huessos [...] (BUENO, 1992, p.33-34)

Essa insistência na irrelevância da língua parece uma estratégia para disfarçar ao leitor o que realmente importa, mas, se a língua ameríndia antes era comparada ao pó que se torna visível contra a luz que entra pela janela, e com a qual a Marafona almeja alcançar um estado anterior à linguagem – o silêncio ou *zoo de signos* –, aqui é associada às formigas inofensivas e que lhe causam amolecimento nos ossos. Porém, observa-se, nesse parágrafo exemplar para compreender a lógica da obra, que a narradora – entre essa banalidade associada ao guarani e as formigas que talvez literalmente estivessem mordendo-a enquanto escrevia – reitera

sua própria constante ressignificação durante a escritura, sendo dessemelhante a si de instante a instante, já que é através dos sons das formigas em guarani que tem seu pensamento remetido ao estado anterior ao dilúvio, quando todos os seres (palavras, coisas, homens, animais) eram unidos a *Ñamandu*, o deus-primeiro – da mesma forma com que a Marafona alcança o inferno e reconhece já não ser mais a mesma, a cada instante ou instância (textual ou real). Assim, sob o esforço constante de fazer-se outra dentro da narrativa, permanente do inferno, tece um inextrincável imaginário a seu redor que faz com que o segredo anunciado na primeira linha do parágrafo se dissipe por todo o texto (*enredada telaraña*) sem que se possa, de fato, afirmar que em algum momento ele foi totalmente revelado.

De forma semelhante, a referência de que com o ato de escrever a narradora almeja a convivência com seres antediluvianos (*ante-diluvianos*) – ou seja, tomando o texto como meio de sua ascensão ao paraíso, estado em que sua palavra-alma irá conviver plenamente unida com a Linguagem – parece se contradizer, ou não deixar seu valor evidente, com a anunciada insignificância da língua ameríndia, visto a importância dada pela personagem à cosmovisão que compartilha com os guarani. Ao contrário, parece que sorrateiramente a Marafona anuncia sua pretensão e em seguida a esconde, como quem desvela aos poucos realmente um grande segredo. Essas ondulações ficam mais evidentes quando, no trecho logo em seguida, aparecem anunciados como um *jogo de jogar* – em um fluxo de discurso – uma série de adjetivos, substantivos, nomes de brincadeiras populares entrecortados pelos principais fatos de sua vida, juntamente com as intenções iniciais que a levam a construir o relato:

“como un juego-de-jugar:pimpirrota, piribela floral, loculho, sierva, cincinati, abrolhos [...] amarelinhas, esconde-atrás [...] los cantantes juegos de rueda, teresinas-de-jesus [...] el viejo contemplativo pero su duro mundo generalíssimo, la fuerza mortal, si para ecudada estar-se em el poder del muslo ô en la sangre [...] então foi lo que no se podría mais, esto relato, sus lendas interiores, sus grados de rama [...] esto relato solo quer y desea sê-lo uno juego-de-jugar: como los dioses em el principio em el tupã-karai, antes del des-principio de todo, dioses y su lance de dados, su macabro inventar, oguera-jera, esto mundo achy, como um juego-de-jugar: ñe’ẽ. (BUENO,1992, p.35-36)

Assim, disfarçado de um simples jogo, aparece a consciência de que a ficção – das lendas interiores de um indivíduo – convive com a intenção de tornar a escrita um meio capaz de alcançar um estado anterior ao dilúvio que separou os homens de *Ñamandu*, antes de *achy*, este mundo imperfeito “*tierra mala*”, “*tiempo de prueba*” em que se evidencia a “*ambivalencia constitutiva de la persona humana*” que sofre

com a dualidade de seu instinto animal – que tende a não respeitar as leis de reciprocidade expressas nas Belas Palavras e, por isso, conforme o delito, pode ser condenado a encarnar como animal –; e, por outro lado, um comportamento respeitoso em que, através da ligação do nome de batismo com o mundo além, se mantém um fluxo de dizer e agir conforme as leis divinas (CLASTRES, 1993, p. 112).

Não à toa, por coincidirem essas duas instâncias textuais – da escrita enquanto jogo, ficção e como meio de ascese – é que o relato ficcional da Marafona pode ser comparado como um ato de Criação de um mundo cujo sentido primeiro é a certeza da dúvida, a equivocidade e, assim, ser tal qual um *lance de dados que jamais abolirá o acaso* para os homens e para as múltiplas possibilidades de sentido que a linguagem possui. Dessa forma, a narradora através do emaranhado discurso reconstrói à sua maneira a pretensão humana de alcançar a instância divina, ao mesmo tempo em que especula diferentes reflexos das vicissitudes dos erros humanos e suas paixões.

Por fim, o segredo cabeludo, com o qual a Marafona joga constantemente, além das intenções de seu texto, aparece e não é outro senão a cena da morte do Velho. Mas se engana quem esperava da Marafona alguma confissão. Aqui, neste trecho que privilegia o jogo, dentre as diversas versões dadas ao longo da narrativa, aparece, simplesmente, uma mais detalhada dos acontecimentos. Porém, não é menos duvidável do que as anteriores:

Chovia. Las lluvias de júnio em el balneario. Densa névoa espessa, una pasta asi de muchos días quando las chuvas demás empezam a empapar los quintales y las calles. Un evocar de hadas pelas centanas: todo de bodas con el invierno, los sombreros se entreabracaban numa orgia de hojas molhadas. [...] Juro. Solamente, aflita de que lo sufocasse la respiración desenfrenada, o livrê de la manta, del aperto del colarinho e lo transportê de la cama para el sofá, aflita y un poco histérica y – por que no decirlo? – con una punta de oscuro odio por su persitência vegetativa e alheada. Su sonrisa de gratidón y afago, aún los ojos hablasen en fúria, su sonrisa no posso comprobar porque subjetivo e particular, mas puedo decir, con rude honestidad, el aún vivía. Después, y después es en notro tiempo, volviendo-me para sufocarlo con un tampón, já que esganiçava, de nuevo, el diarreico deseo de tornar a la cama, solo pude conterlo en el sofá para perceber que, sin más nem porquê, el viejo ya convertiera-se en nueva máscara del viejo – ahora más contida y ainda que sus tiquititos ojos azules por la catarata abugalhassem fixos en el teto [...] somente lo cambiê de assento e ya, la tarea de morir, propriamente dita, esta fue exclusiva responsabilidade del viejo. De boca cheia puedo alardear, mismo que no se importen conmigo: no fue yo que lo matê, a el viejo. (BUENO, 1992, p.37-38)

Simetricamente oposta a essa cena invernal de morte, algumas páginas antes, ela narra a primeira aparição do Jovem, em um ensolarado dezembro de pleno

verão – descrita no livro com pequenas insignificantes mudanças em relação à mesma cena publicada no *Nicolau*:

Fue de la ventana que o avistê y lo despi de su bermuda florada, el que vênia por la calle en frente, duras coxas, sus joelhos de caballo ao sol, sus diecisiete años que me juegan, sin piedad, en nesto mundo de aflicción y unas roídas com desusada inseguridad. [...]
De que monstruosidades y sinistro fascínio es un niño de duros muslos cavalo, a las diez de jueves en diciembre, do lado de lá da rua [...] (BUENO, 1992, p.26)

Entre os dois fatos, da aparição de um personagem em um dezembro de verão até a morte de seu antagonista no inverno do ano seguinte, mesmo que seja possível imaginar uma trama que culmine com a conclusão de que a Marafona e seu amante premeditaram a morte do Velho, não há evidências que comprovem essa teoria. A única passagem em que a narradora cita os dois homens, que habitam o seu relato, convivendo próximos no mesmo tempo e espaço é esta:

[O Jovem] En la primera hora, antes que me dissesse a que vinha, antes mismo de saber su nombre, edad ô sobrenome, el adentro a la casa, con su bermuda florada, la camisa amarilla atada e sua cintura de jovem caballo, y foi me tomando conta, primeiro de las manos, después de la boca e así tan sucessivamente que ya nos vimos, los dos, nudos y desavergonzados, comiendonos com uma voracida felina y decrepante, con hambre de madre y hijo. [...]
El viejo, que moriría a las siete de la noche en júnio, mexia-se ainda en la casa e yo podría ouvir, con una nitidez espantosa, sus tosses, sus escarros y escarnios, el viejo, esto traste tan duramente amoroso que me llenô la vida e me puso dama-de-suerte por puro capricho, posto que el viejo a mi nunca jamais deiou que faltasse siquiera uno simples esmalte de unas ô un balde de sasafrás. (BUENO, 1992, p.56, grifo meu)

Assim, mais importante do que atestar se ela matou ou não o Velho com o auxílio de seu amante – o que é semelhante a querer atestar o adultério de Capitu – é conviver com a dúvida a respeito desses acontecimentos por todo o texto e navegar pelas inconstâncias da narradora entre as lembranças rancorosas do Velho, o peso de sua morte em contraste com o desejo de viver prefigurado no sentimento que estende ao Jovem. Ou seja, coabitam no texto o peso da culpa que a Marafona carrega por ter sobre seus ombros a suspeita de assassinato, que a conduz ao abismo infernal da morte, e o desejo e fascínio por um jovem, que faz o mesmo abismo vibrar em seu baixo-ventre e devolvê-la, uma vez mais, ao mesmo inferno.

Esse é um movimento semelhante ao que ocorre entre os valores atribuídos à palavra. Ou seja, o texto cria uma instância que impossibilita desvendar a realidade, já que não representa o fato impresso na atualidade (*adverbio matizado na história*, como a própria Marafona diz) e tão pouco se dirige para o mundo além. A narrativa

parece fazer conviver, conjugar esses opostos em que a palavra/linguagem é, ao mesmo tempo, a Verdade divina e o constante equívoco humano em diversos símbolos, situações e personagens. O relato da Marafona monta e desmonta seus próprios pressupostos e sentidos de um parágrafo ao outro, assim como oscilam o registro das palavras e dos principais acontecimentos narrados.

De natureza igual, obviamente guardadas as devidas proporções, as conclusões a que Giorgio Agamben chega a partir da obra do poeta e crítico literário italiano Giorgio Caproni servem para embasar essas características citadas anteriormente e que são aqui reconhecidas em *Mar Paraguay*.

A poesia de Caproni é, para Agamben, um exemplo de *ateologia poética*, na qual reconhece “um arruinar sonambúlico de divino e humano rumo a uma zona incerta e sem sujeito” em que “a singular coincidência de niilismo e prática poética, por meio da qual a poesia se transforma no laboratório em que todas as figuras conhecidas são desarticuladas para dar lugar a novas criaturas parahumanas ou subdivinas” (AGAMBEN, 2014, p.119).

De forma oblíqua, é possível reconhecer no movimento da Marafona, que diferentemente de Caproni é uma entidade somente ficcional, um impulso semelhante em que a proposição de uma língua própria atrelada à singularidade de uma subjetividade cria um espaço de experimentação para desconstruir e reconstruir tudo o que é conhecido por ela, tanto da esfera humana quanto divina:

Porque a língua do indivíduo torna-se aqui o lugar de uma mutação experimental e de um deslocamento que atesta aquela “pura língua” [...] que, segundo Benjamin, está entre as línguas naturais sem coincidir com nenhuma delas [...] (idem, p.125)

Sendo assim, a língua da Marafona se torna meio também para especular não somente os seus próprios limiares – do contato entre línguas –, como também conhecer a borda em que se torna possível examinar, a partir da própria língua, uma nova forma de existência, ou ao menos tentar fugir de uma experiência de vida infernal (añaretãmeguá) e ascender aos céus através de suas próprias leis e vontade.

Sob a luz do exposto, há a consciência de que, no discurso da Marafona, aparece conjugados aquilo que é e não é ao mesmo tempo, em um imbricado tecido de muitos fios, ou um texto que busca o que está fora de si – ao mundo que designa e não ao mundo que se é incapaz de determinar enquanto referência/representação –, não exterior ao texto, mas “no interior da dimensão de exterioridade” do texto que

“Ihe é imanente” (CASTRO, 2016, p. 19). Já que, aquilo que um texto significa constitui o seu fora enquanto abertura de passagem, aquilo que irrealiza o real e realiza o imaginário. Ou seja, as mutações experimentais da língua em conjunto com a forma oscilante de narrativa da Marafona multiplicam sua vida enquanto possibilidades de si mesma e instauram uma possibilidade de leitura a respeito da história Marafona que se abre ao infinito.

Assim, a análise que segue nesses trechos finais busca sondar esses equívocos textuais que cartografam novas formas de existência, ou melhor, observá-los em forma de um recorte que privilegie a clareza e as intenções do presente trabalho. Esta divisão em duas partes, obviamente contrária ao próprio método de escrita e lógica da personagem, privilegiará as relações entre a vida/realidade e sua passagem pela linguagem enquanto texto. Além, obviamente, de um aprofundamento nos reflexos para a narrativa da convivência da palavra enquanto divina (*ñe’ẽ*) e seu valor de ficção, erro e incapacidade de representação.

3.1 Da vida para a linguagem: um meio de passagem

A vida para a Marafona pode ser simbolizada como constante movimento, seja ele do interior do Paraguai ao balneário paranaense onde reside ou cruzando os campos da existência para constantemente escapar do inferno através da escrita:

El infierno, añaretã, existe e hay que encontrarmos una manera fugidia e cantante de despistarlo, puesto que lo habita la víbora, mboi, mboihovĩ, coral coral mboichumbé, y temos entonces que despistarlo, a el que llega com uno apetito feroz, lo rugido será tanto, será assim el silbo de los morcegos, morciélagos: andirá [...] el infierno existe y es mucho innumerable. (BUENO, 1992, p.22)

Para fugir, a personagem se inscreve enquanto entidade ficcional do próprio texto, ou conforme suas próprias palavras, canta suas desventuras “de oído por las playas de Guaratuba” uma “canción marafa, la defendida del viejo” (Idem, p. 13). Assim, a escrita para a Marafona é um meio de passagem, uma constante reconstrução e reconfiguração de si através da linguagem, mesmo que suas intenções – fugir de uma existência infernal, de alcançar o paraíso, defender-se do crime – não sejam contempladas, a Marafona segue igualmente escrevendo:

Escribo para que no me rompam dentro las cordas del corazón: escribo noche y dia, acossada, acavalada, asi em el viento del balneario en la cadencia triste de los inviernos de ahora [...] Yo, la Maradona sin nexo del balneario [...] Soy mi propia construcción e asi me considero la principal culpada por todos los andaimes derruidos de mi projeto esfuizado. Se chegarê a mi? No sê y me persigo, de lo melhor modo: escribindome aún

que esto me custe lancetadas en el ovário y el pulsar de una vena azul cerca del corazón. (Idem, p.32-33)

Mais do que uma forma de escapismo, autoexame de consciência ou defesa pessoal, o relato escrito é a maneira que a Marafona encontra para se desnudar e entregar-se ao outro, mesmo que no campo virtual da ficção. De certa forma, a escrita para a personagem é seu meio de relação com o mundo – mesmo que todo ele também pertença à linguagem –, uma ferramenta para estabelecer os “vasos comunicantes” que a ligam com seus “lectores invenctivos” (Idem, p.13). Além deles, suas únicas companhias são *Brinks*, seu cachorro que não sabemos se existe somente enquanto blague linguística – que se adensa na linguagem enquanto ganha medidas infinitesimais na realidade –; as memórias do Velho e o fantasma do Jovem, que só é mencionado como uma presença espectral apesar de vivo, da mesma maneira como o Velho já morto.

Esses leitores – ou interlocutores presumidos – de seu relato pertencem à instância textual, pois, logo após a primeira vez em que se dirige a eles, a narradora afirma que ambos, tanto ela quanto os que a leem, são igualmente ficcionais. Porém, eles são “más invenctivos que la invención de mi alma cautiva de estos derrames”. Ou seja, os entes que se relacionam através do texto, que é em último grau uma forma de relação, estão em graus distintos de invenção e se encontram no plano aberto do texto em construção.

Ao final da narrativa, um desses supostos leitores é nomeado – logo na última página do livro – o *doctor* Paiva, é a única pessoa a quem a Marafona afirma entendê-la: “vos entende, solo vos me comprende, doctor Paiva” (Idem, p.73). Anteriormente, o mesmo doutor já havia sido citado, não como direto interlocutor para o texto e sim como o médico que acompanhava a degradação da saúde do Velho, há tempos. Essa nomeação, de maneira alguma, altera a lógica anterior construída em todo o texto em que a intenção é atingir aos leitores que constituem e são constituídos durante o próprio ato da escritura.

Mas esse ato de configurar seus leitores como entidades textuais – enquanto ficção – também ressignifica a própria narradora enquanto ente em devir, aberto, em construção no texto. Isso porque, tanto com a afirmação de que os fatos narrados são menores do que o que foi vivido quanto com as diversas versões produzidas

para os mesmos fatos, a narrativa se adensa em inúmeras virtualidades⁴⁸ ao redor da Marafona, de sua natureza e de seus atos. Dessa forma, é possível afirmar que a própria narradora produz um outro de si que não coincide com a realidade e nem o pretende, visto que a “palavra es menos que el martirizado adverbio escrito na história” (Idem, p.33).

Assim, a Marafona parece ter a consciência de que a produção de uma narrativa qualquer – mesmo com a intenção declarada de ser um discurso com valor de verdade para se defender de um crime e criar um efeito de relação transparente com a realidade – carrega em si o gérmen da ficção e, por isso, não serve como simples decalque da experiência vivida. Ou, em outras palavras, não representa a realidade como se produzisse um mapa por sobre o qual o leitor fosse orientado a caminhar pelas linhas do texto como se estivesse novamente andando por entre os fatos, já que a linguagem ao apontar para a realidade a constitui, e o código não está subordinada a referência⁴⁹.

O relato, dessa forma, segue afirmando a constante incerteza que existe em toda palavra humana, que ao ser pronunciada mais de uma vez já não coincide consigo mesma e adquire sempre um novo valor. Ou seja, a lógica de *Mar Paraguay* evidencia a propriedade que torna qualquer texto uma máquina incessante de significação e, por isso, capaz de ser relida e atualizada ao longo do tempo a cada nova leitura sem que cesse de dizer algo. Um texto cujos pressupostos e procedimentos estão fundamentados em uma constante desterritorialização dos sentidos que por ele mesmo são construídos, um texto em constante devir.

Além disso, se é através da língua de Caproni que Agamben reconhece a capacidade especial de alguns escritores de recriarem o divino e o humano em uma *ateologia poética*, Deleuze, também partindo da língua, observa que o ato da escrita

⁴⁸ O virtual, segundo Pierre-Levy (2011), não é como uma desrealização, mas uma mudança no estatuto ontológico, algo que não-presente produz efeito mesmo desterritorializado. Assim, ao reiterar constantemente de forma diversa sua vida, a Marafona cria uma nova versão de si que permanece em suspenso enquanto possibilidade juntamente com todas as outras. Assim, a indeterminação de sentido produzida pela narrativa é construída através “de outras virtualidades cada vez mais extensas, cada vez mais longínquas e diversas” (DELEUZE, 1996, p.53).

⁴⁹ Cuando el lenguaje enseña sobre la realidad, la constituye: el continuo real es organizado por la discontinuidad del código. Todo realismo mata la palabra subordinando el código al referente, pontificando sobre la supremacía de lo real, moralizando sobre la banalidad del deseo. (LITERAL, 2011, p.5)

literária torna patente à capacidade de cada autor reconfigurar, também, a própria língua como uma língua estrangeira dentro de uma nacional:

O problema de *escrever*: O escritor, como diz Proust, inventa na língua uma nova língua, uma língua de algum modo estrangeira. Ele traz à luz novas potências gramaticais ou sintáticas. Arrasta a língua para fora de seus sulcos costumeiros, leva-as a *delirar*. (DELEUZE, 2011, p.9)

Dessa forma, a capacidade literária reside, justamente, na reconfiguração da natureza, seja ela humana, divina ou meramente linguística – não como esferas separadas, mas em constante relação. A própria escrita literária gera na língua outro aspecto dessemelhante a si, que lhe imprime um movimento em direção ao desconhecido, que a leva a *delirar*. Ou seja, também reconfigura a própria língua em um espaço de expressão até então desconhecido.

Se voltarmos à discussão feita a respeito do confim como espaço de relação – que orientou os pressupostos de análise para a linguagem de *Mar Paraguayo* ainda no primeiro capítulo –, que pode, ao mesmo tempo, ser entendido como a soleira do *limen*, ou a porta fechada do *limes*, veremos que a etimologia de *delírio* é, justamente, a condição daquilo que permanece fora da linha (*lyra*) que estabelece os limites de território.

E, todavia, não pode existir confim que não seja limen e ao mesmo tempo limes. A linha (*lyra*) que abraça em si a cidade deve ser tão *bem fixada*, deve representar um *finis* tão forte, para condenar aquele que venha a ser *e-liminado* ao *de-lírio*. Delira aquele que não reconhece o confim ou quem não pode ser acolhido por ele. Mas o confim nunca é uma *fronteira* rígida. Não somente porque a cidade deve crescer (*civitas augescens*), mas porque não existe limite que não seja “quebrado” por *limina*, e não existe confim que não seja “contato”, que não estabeleça também uma *ad-finitas*. Em suma, o confim foge de toda tentativa de determiná-lo univocamente, de “confiná-lo” em um significado. O que, pela raiz do nome, deveria nos aparecer solidamente fixado (como os ermos do deus Termine nos confins dos campos), se revela, por fim, indeterminado e inalcançável. E assim é maximamente por aqueles “imateriais” confins que fazem “tocar” consciente e inconsciente, memória e olvido... (CACCIARI, 2005, p.14, grifos do autor)

De certa maneira, as análises de Agamben e Deleuze podem ser entendidas como formas em que um sujeito inspira na língua um movimento que parte do centro e se dirige ao confim, ao limiar de relação entre campos que antes eram vistos isoladamente, ou abrem um novo modo e forma de relação. É como se, através da escrita literária, um autor pudesse fazer uma expedição cartográfica em moto perpétuo de ordem existencial em busca de novos espaços, onde designa a própria realidade, ou dentro de um sistema linguístico encontrar uma nova sintaxe e forma de expressão. Já que escrever: “nada tem a ver com significar, mas com agrimensar,

cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir” (DELEUZE & GUATTARI, 1991, p.19)

Assim, como o próprio ato de escrever é o *pathos* da Marafona, tanto como uma forma de buscar, mesmo que na ficção, a defesa para um crime da qual é acusada – ou seja, uma nova instância onde a verdade é uma construção ficcional –, quanto investigar uma maneira para encontrar uma maneira para escapar da experiência infernal em que vive, encontrando, assim, no texto uma esfera que não coincide com a realidade, mas a transborda em um *zoo de signos* e é capaz de permitir que ela chegue ao paraíso e mantenha sua *ñe’ë*:

Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem da Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível. [...] devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade, ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de *uma* mulher, de *um* animal ou de *uma* molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos [...] (DELEUZE, 2010, p.11, grifos do autor)

Dito isso, o que Deleuze chama de decomposição de uma língua materna que, consequentemente, é reinventada em uma nova língua no interior de si mesma mediante a criação de uma nova sintaxe, altera, por sua vez, não somente a língua em questão, mas toda a linguagem. Ainda, se a escrita deixa de ser analisada sob o viés da imitação da realidade passa a ser uma forma de construir um *devir-mundo* de um sujeito, a passagem da vida pela linguagem, que torna possível a evidenciação do que está escapa à linguagem, para, assim, novamente a vida encontrar-se com aquilo que está fora do texto:

[...] verdadeiras Ideias que o escritor vê e ouve nos interstícios da linguagem, nos desvios de linguagem. [...] uma paisagem que só aparece no movimento. Elas não estão fora da linguagem, elas são o seu fora. O escritor como vidente e ouvidor, finalidade da literatura: é a passagem da vida na linguagem [...] (Idem, p.16-17)

Assim, novamente no limiar, que se reconhece desde a relação entre as línguas, até na relação da vida com a própria linguagem, parece que a lógica da obra inteira está erigida sob esse transbordamento de si em outro de mim, que de forma alguma coincide comigo ou sou capaz de diferenciar totalmente do que no texto diz “eu”. O devir-marafona da própria Marafona é esse delírio em que a literatura mesma “traça aí precisamente uma espécie de língua estrangeira, que não

é uma outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua ” (Idem, p.16), no de-lírio de línguas e de entes.

No caso de *Mar Paraguayo*, existe ainda essa consciência de que escritor vê e ouve nos interstícios da linguagem de forma intradieética, que observa a si e a tudo ao seu redor e reflete suas observações na escrita, produzindo, assim, uma dobra de si mesmo no texto que equivale a passagem da vida pela linguagem. Se até aqui esse procedimento foi apontado como uma consciência discursiva antirrepresentacional da Marafona, que se instaura como um ente ficcional, ele se torna ainda mais evidente através de um conceito criado por ela em um neologismo em guarani: *oguera-jera* (BUENO, 1992, p.36).

No *elucidário* que acompanha a edição integral da obra, o termo é traduzido como “algo assim como desdobrar-se a si mesmo em seu desdobramento; a dobra da dobra da dobra” (Idem, p.77) e é utilizado pela narradora somente uma vez, no trecho já citado em que ela declara sua dupla intenção de alcançar, através da escrita, tanto a Terra Sem Mal, quanto criar um jogo ficcional, “um juego-de-jugar: ñe’ẽ” (Idem, p.36). Essa dobra seria exatamente o desdobramento, ou algo assim, de sua ñe’ẽ, sua palavra-alma, que vivifica o corpo e se expressa na linguagem oral, registrada no corpo do texto escrito enquanto ficção.

Ou seja, se a expressão oral de um sujeito é o ponto de mediação entre sua alma, durante o período em que está encarnada em *teko achy*, com o divino – o que lhe garante a vida desde o batismo – quando esse meio de passagem passa para o registro escrito, mantendo a intenção de ascese que é possível através da fala, é como se a escrita fosse, de fato, uma dobra da palavra-alma, uma inflexão do próprio indivíduo sobre si estendido ao texto, porém distante de seu corpo físico. Análogo ao que segundo Sequera (2006, p.102) afirma ser, para os guaranis, o equivalente a fazer com que um morto falasse, já que a leitura em voz alta, de textos escritos em papéis, realizada pelos europeus causava essa impressão nos ameríndios.

Dessa forma, se o *plenum primordial* para os guaranis é a Linguagem – assim como os pressupostos da Marafona ao escrever – e sabendo que o pensamento ameríndio é virtualmente fundamentado na ideia de que há:

[...] um estado originário de indiferenciação entre os humanos e os animais, descrito pelas mitologias [*já que*] as narrativas míticas são povoadas de seres cuja forma, nome e comportamento misturam inextricavelmente atributos humanos e não humanos, em um contexto comum de intercomunicabilidade idêntico ao que define o mundo intra-humano atual. O

perspectivismo ameríndio conhece então no mito um lugar, geométrico por assim dizer, onde a diferença entre os pontos de vista é ao mesmo tempo anulada e exacerbada. (CASTRO, 2016, p.354)

Nessa passagem da palavra-alma ao texto, o que se identifica como eu e se diferencia do outro se interpelam/interpenetram num espaço quase pré-subjetivo e pré-objetivo semelhante ao mito. Não por acaso as palavras e seus símiles – desde a poeira, as formigas, *suruvu* (o pássaro convertido em palavra durante o dilúvio) –, as línguas, os personagens e a forma de relação entre a Marafona e seu devirmundo através do texto passam por limiares de indiferenciação em que se interpelam de forma recorrente ao longo da narrativa.

Assim, a palavra-alma, enquanto porção do divino, que se manifesta em todas as formas terrenas, quando dobrada em uma instância textual em que o valor da própria verdade é questionado – verdade essa que seria expressão natural de *Ñamandu* –, passa, então, a ser duvidosa, imperfeita, doente como a existência longe da Terra Sem Mal, em uma construção textual complexa e nebulosa:

Lembro todo. Todo enovelo y narro y perdida ya no me encuentro e neste rostro que el tempo fue demolindo – com crueza e sin piedad. El uero del oco del medio no es propriamente el infierno más a el se acerca – con su movimiento desacelerado y en desacordo y lleno de todo que puede faltar a uno ser triste [...] Por que, por que no puede alguien llegar a la felicidad por estas sendas in technicolor? Solo una cosa está acima de la duda: la muerte. Lo restante es todo ficción, dramas, televisiones, literatura. (BUENO, 1992, p.51)

Além da dúvida gerada pela imprecisão da palavra que se encontra no vazio (ou no oco) da existência, só existe a morte e, conseqüentemente, a presença inevitável do inferno, já que ambos estão diretamente ligados. Essa tessitura narrativa, nesse trecho comparada a um novelo, fora anteriormente associada a uma teia de aranha – *ñanduti* em guarani – que, coincidentemente, corresponde a uma das formas de artesanato típico do Paraguai⁵⁰, uma espécie de renda feita em crochê.

⁵⁰ A escritora Josefina Plá se dedicou a estudar a origem dessa forma de artesanato rastreando sua prática desde os tempos coloniais e a apresenta da seguinte maneira: “En efecto, cuando se habla del Paraguay en el exterior, en América en general y en la meridional en particular, surge de inmediato para caracterizar a este país -antes que sus grandes ríos, sus cataratas magníficas [...] sus selvas [...] su flora increíble- el esquema solar del encaje típico: el ÑANDUTÍ [...] Significa tela de araña—. Este nombre revelador alude a las líneas generales del patrón básico, que recuerdan el trabajo de la "epeira", la huésped infaltable de los huertos y espesuras de todos los climas templados. Y quizá un poco a su técnica (a menos en sus fases iniciales). (PLÁ, s.d., s.p., grifos do autor)

A Marafona, durante uma tarde ociosa, também se rende ao exercício desse trabalho manual e, enquanto tece, associa as laçadas, pontos e nós do artesanato com os elementos que lhe compõem o imaginário:

[...] un mundo adelante de nuevo nudo: la lanzada: la fisgada imprevista que se instala sin que prevíssemos: añaretã: el infierno: lo que deseo: no, Señor: lo que deseo es simples: ñanduti: minúscula florinha a componer-se de nuestras nuevas ricas artesanias: ñanduti, ñandutimenimbó: [...] no lo sê que se tece: entrenza:entrelaza: laçada y nudo: nuevos nudos: oras trenzas: tela de intriga: puede que sea mortalha: puede que sea calçón: ô vá: ñanduti: cobrir-me el sexo más íntimo: ninguno que pueda saber de pronto las fabricaciones secretas de la araña: ñandu: ñandumerimbó. (Idem, p.46)

Tanto a teia de aranha quanto as linhas de um bordado *ñanduti* apresentam, além de um emaranhado central que progressivamente parte do centro para as bordas, linhas de fuga que igualmente se dissipam do centro em todas as direções da rede. Assim, apresentar como símile para o ato de escrever as linhas que compõem um *ñanduti*, metaforicamente, é escolher um modelo rizomático de escrita em que todas as linhas estão conectadas às outras, em uma escritura em que não há imitação nem semelhança, mas sim dispersão e constante construção. Por isso, a Marafona inscrita no texto é um duplo de si em devir com o mundo em que:

[...] o livro não é a imagem do mundo segundo uma crença enraizada. Ele faz rizoma como o mundo [...] o livro assegura a desterritorialização do mundo, mas o mundo opera uma reterritorialização do livro [...] O mimetismo é um conceito muito ruim. (Idem, p. 28)

Dessa forma, muitas são as linhas de fuga desse *ñanduti* rizomático. Nessa escrita enquanto passagem, tudo para a Marafona parece se constituir em intertexto, nada pode ser exprimido sem que contenha alguma verdade fictícia. Porém, entre as aspirações do texto, as relações entre as línguas, as reiteraões dos episódios da vida da Marafona, o que ainda carece de maior análise, devido ao seu papel fundamental, parece ser esclarecer as concepções do texto ao redor do valor da palavra.

3.2 A vida é a linguagem: a palavra-alma (*ñe'ẽ*) e a origem de tudo enquanto Linguagem (*Ñamandu*)

Como já dito antes, os pressupostos da cosmovisão guarani apontam que a própria palavra – o que pode ser entendido como linguagem de um indivíduo – é um meio de passagem que garante o fim dessa vida imperfeita na Terra (*teko achy*) para o além, a Terra Sem Males. Obviamente, como essa crença está inserida dentro de um contexto religioso, esse meio de passagem entre cá, o mundo dos

homens, e o lá – o paraíso divino – só é possível através da prática de um conjunto de leis morais que garantem a ascese do espírito, que vive encarnado na Terra, em direção a Terra Sem Mal que se refletem na forma de expressão de um indivíduo, já que palavra e espírito coincidem. Da mesma forma, se há a concepção de que a palavra é parte do divino, há também sua incontestável incapacidade de alcançar tanto o que lhe é anterior, o silêncio, quanto de fato representar a verdade. Ambas as ideias convivem no discurso da Marafona.

Dito isso, nesse movimento em que o texto abarca e conjuga as duas compreensões a respeito da palavra, uma enquanto ficção – em sua esfera horizontal de dispersão da palavra humana que se equivoca e não coincide consigo mesma –, outra como coincidente de alma, enquanto expressão da realidade divina – em seu movimento vertical em que se eleva num fluxo em direção a Deus –, a Marafona, em um dia de muito calor, como uma “madona macunaíma”, sereia embriagada, entra no mar e canta sua história da seguinte maneira:

Mañana me cantarê uma canción marafa de harpejos tristes como es la minuta chica eternidade se em el mar todo de pranto soy la señora soberana [...] La agua lume e yo, por el mar, voy borracha como se van las botillas náufragas y un mensaje dentro.
Yo apenas sê que vivir gasta y tento el viejo como la más exata constatación de esto destino triste, *achy*, esta tierra cargada por el mal y el karma, nuestra tierra hecha de desilusiones y espanto [...] No hay florir en nesto *achy* vale *achy* de *achy* lágrima *achy* [...] Nuestro mundo, percebo, nuestro mundo es *achy* y ya se estiende por el infierno los tapes donde passarê a el *aguyje* encuentro, *aguyje* mágico *aguyje* del nuevo encuentro de nosotros aún que otra vez. [...] De *aguyje* a *aguyje* todo lo que me permitirê es el contacto simples con la carne en agua del mar[...] (BUENO, 1992, p.67-68, grifo meu)

Tanto a concepção de que este mundo *achy* (mundo imperfeito ou doente) em oposição à morada celestial, a Terra Sem Mal, quanto o conceito de completude do homem com Deus (*aguyje*) têm origem nas bases fundamentais da cosmovisão guarani e surgiram a partir do dilúvio, que separou de um lado do mar *achy* e, do outro, o paraíso, que antes também fora habitado pelo homem quando tinha essa ligação plena com os seres anti-diluvianos, os quais a Marafona cita.

Esses seres anteriores ao dilúvio, rememorados nos cantos míticos guaranis, habitavam a primeira terra que, anteriormente, abrigava “uma humanidade que, constituída por e na Palavra, permanece na proximidade do divino”. Enquanto estavam nessa condição de humanos-divinos viviam sob o estatuto, ou obrigação, de seguirem a própria lei de Deus. Essa ligação direta com a Palavra era o que lhes garantia, sob a tutela divina, que nenhuma transgressão à lei acontecesse e, assim,

o estado de *aguyje* (o estado de êxtase de um homem que habita o coração de Deus) era constante. Porém, “o desejo humano contém em si uma potência suficiente para ofender a calma dos deuses” (CLASTRES, 1990, p.43), uma porção de si não é pura e divina e, assim, guarda um impulso animal e imperfeito que se torna evidente quando um incesto acontece ainda durante a primeira estadia dos homens na Terra Sem Mal.

A condenação decorrente do crime de incesto cometido na primeira terra – que não cabe aqui ser reconstruído com detalhes – é a metamorfose do homem da condição de um com o divino para sua existência meramente humana e imperfeita:

O fim da primeira terra é a disjunção do humano e do divino, a ruptura de sua boa vizinhança, a explosão do Um, que, dividido, reparte-se desde então, de um lado e de outro, em uma fronteira além da qual permanecem os deuses. Imagem simbólica da separação, ao mesmo tempo obstáculo real do retorno em direção ao não separado: a grande água, o mar, cujas margens opostas obrigam doravante de um lado a Terra Sem Mal, morada divina da vida eterna, e de outro a terra feia, morada terrestre demais do que ainda se querem eleitos. (CLASTRES, 1990, p.46)

Após o dilúvio, portanto, existe de um lado este mundo *achy*, imperfeito e doente no qual os escolhidos (o povo guarani) devem viver buscando novamente encontrar *aguyje*; do outro lado, a Terra Sem Mal. Entre os dois, o abismo de água que se formou após o dilúvio e é chamado, também, de mar. Dessa forma, o paraíso, em oposição a este mundo, se caracteriza por ser “donde todo se produce abundantemente sin necesidad de trabajar, donde se disfruta de una perpetua juventud” (CLASTRES, 1993, p.54).

Curiosamente, após os primeiros guaranis habitarem a terra – segunda a crença deles –, os cantos míticos registram o início de um grande ciclo de migrações em busca da localização geográfica dessa Terra perfeita que fora perdida por uma intervenção divina. Depois de um tempo indeterminado de insucessos, há uma mudança no estatuto da natureza desse paraíso, que deixa de ser possível enquanto referencial espacial, e, dessa forma, eles perceberam que somente através de uma espécie de *salvação* moral é que ascenderiam à Terra Sem Mal, um lugar, agora, que só existe no além.

Assim, a permanência da história do dilúvio entre os cantos míticos guaranis, em uma posição central, fundou um núcleo de preceitos morais que orientam as práticas cotidianas que garantem o acesso ao paraíso e mantém, ao mesmo tempo, a unidade da tribo:

La Tierra Sin Mal [...] constituyó el núcleo alrededor del cual gravitaba el pensamiento religioso de los tupí-guaraní; la voluntad de llegar a ella gobernó sus prácticas; fue la causa de una nueva diferenciación surgida del chamanismo que aislaría una categoría especial de chamanes: los *karai*, los hombres-dioses, cuya razón de ser era esencialmente promover su llegada. (Idem, p.63-64)

Para fugir de *achy* e alcançar a plenitude é que se forma a classe dos *karai*, espécie de sacerdote – e semi-deus – responsável por orientar e conduzir essas práticas que garantam a chegada do grupo até a Terra Sem Mal. Essa ascese, dessa forma, só é alcançada após uma vida abnegada em que os sujeitos provaram que superaram/expurgaram em si mesmos a natureza animal presente em qualquer espírito humano e, assim, podem viver eternamente em comunhão com a Palavra.

Em contrapartida, se algum indivíduo opta por não combater *teko achy kue* (a natureza imperfeita) e passa a desrespeitar as leis que compõem o *ethos* da etnia, sua condenação poderá ser encarnar como animal e, assim, perder o direito a usar palavra (*ñe'ẽ*).

[...] la vida en la tierra mala (*achy*) es un tiempo de prueba, puesto que la ambivalencia constitutiva de la persona humana admite dos soluciones extremas, dependiendo de cada uno realizar la una o la otra. Por un lado, la prevalencia del *teko achy kue*, de la “naturaleza” animal manifestada o un comportamiento despojado de justicia (*mborayu*), es decir, poco preocupado por las reglas de reciprocidad [...] cuya consecuencia es la pérdida definitiva del alma-palabra, la muerte y la mentepsicosis: el *angue* se encarnará en formas animales sucesivas. Por el otro, la prevalencia del alma-palabra traducida en cambio por un comportamiento respetuoso de las leyes, la aniquilación progresiva de todo lo que es *teko achy*⁵¹ [...] (CLASTRES, 1993, p.112)

Essa condenação a encarnar como animal não significa que o espírito deixa de ser humano, um ex-humano convertido em animal, mas sim um humano enquanto animal, já que, segundo características essenciais ao pensamento ameríndio⁵², é possível dizer, “então, que, animais e espíritos são gente [...] dizer que são pessoas;

⁵¹ a vida na terra doente é um tempo de provação, já que a ambivalência constitutiva de um indivíduo admite duas soluções extremas, dependendo de cada um realizar uma ou outra. Por um lado, a prevalência de *teko achy kue*, a natureza animal manifesta ou um comportamento despojado de justiça (*mborayu*), ou, em outras palavras, pouco preocupado com as regras de reciprocidade [...] cuja consequência é a perda definitiva da alma-palavra, a morte e a metempsicose: o *angue* encarnará, sucessivamente, em formas animais. Por outro lado, a prevalência da alma-palavra convertida em comportamento respeitoso em relação às leis, converte-se na aniquilação progressiva de tudo que é *teko achy*. (tradução livre)

⁵² O perspectivismo proposto por Eduardo Viveiros de Castro evoca a noção de *animismo*, recuperado por Descola, um modo de articulação das séries natural e social, “onde as categorias elementares da vida social, organizam as relações entre os humanos e as espécies naturais, definindo assim uma continuidade de tipo sociomórfico entre a natureza e cultura, fundada na atribuição de disposições humanas e características sociais aos seres naturais” (CASTRO, 2016, p. 361-362). Sendo assim, a atribuição dessas características, que tornam possíveis a visão dos seres naturais enquanto sujeitos, “são reificadas na alma ou espírito de que esses não humanos são dotados. É sujeito quem tem alma, e tem alma quem é capaz de um ponto de vista” (Idem, p. 372).

é atribuir aos não humanos as capacidades de intencionalidade consciente e de agência que facultam a ocupação da posição enunciativa de sujeito” (CASTRO, 2016, p. 372).

Portanto, é sujeito quem tem alma e, assim, é capaz de ocupar um ponto de vista, o que torna o ponto de vista aquilo que deve ser conhecido, o Outro é a pessoa e não objeto. Dada essa perspectiva, compreende-se que é sujeito quem é capaz de ocupar um ponto de vista e torna não o homem, enquanto espécie, como referência, mas a humanidade “enquanto condição” (DESCOLA *apud.* CASTRO, 2016, p.356) como referencial comum a todas as espécies:

[...] os animais e outros entes dotados de alma não são sujeitos porque são humanos (disfarçados), mas o contrário – eles são humanos porque são sujeitos (potenciais) [...] não é uma projeção figurada das qualidades humanas substantivas sobre os não humanos; o que ele exprime é uma equivalência real entre as relações que humanos e não humanos mantêm consigo mesmos; os lobos veem os lobos como os humanos veem os humanos – como humanos. (Idem, p. 374)

Assim, se o pensamento ameríndio reconhece a humanidade como a forma de tudo, os xamãs – espécie semelhante a semideuses – são os únicos capazes de se comunicarem e reconhecerem, de forma evidente, essa semelhança humana entre todos os seres. Agora, já que para os guaranis, como já dito, toda humanidade surge na linguagem (*Ñamandu*), a fonte da qual toda palavra (*ñe’ẽ*) é imagem e semelhança, a Marafona, movendo-se pelo corpo do texto, age tentando professar como um *karai*, fazer de sua própria narrativa uma interpretação da cosmogonia guarani com um viés religioso e ficcional ao mesmo tempo, sua própria ateologia poética, como bem disse Agamben.

Já que a figura do *karai* foi evocada, entre os preceitos sagrados por eles defendidos, que mantêm a unidade da etnia, está a orientação contra o homicídio, crime que a Marafona, talvez, tenha cometido e que a subjuga a uma possível dupla condenação. Se diante das leis dos homens a personagem convive com a dúvida da comunidade a seu respeito – já que ela afirma que todos suspeitam dela como autora do crime –, diante da ordem cosmológica guarani, ela está fadada a encarnar seguidas vezes como um animal e, conseqüentemente, perder o direito de se expressar com palavras. Eis o que León Cadogan ouviu de um *karai* a respeito desse crime:

Yo me inspiro en la buena ciencia de los de arriba y, en virtud de ello, Buenos consejos he de impartiros. Solamente mediante los preceptos que nos dejaron nuestros Buenos padres hemos de vivir en armonía, hemos de prosperar. En caso contrario, permitimos que se apodere de nosotros el

hacedor de todo mal. [...] En cuanto a este caso, el homicidio, sin embargo, manera admite componendas: se trata del crimen más grave que cometemos. (CADOGAN, 1954, p.118)

Aquele que é considerado culpado de um assassinato deixa, por sua vez, de ser considerado como pertencente ao grupo. Como esse pertencimento é construído através da ligação comum que os guaranis têm com a Linguagem – e por serem guardiões das Belas Palavras –, aquele que comete esse crime será, obviamente, condenado à perda do direito de ter palavra, de se expressar, o que envolve diretamente sua palavra-alma:

Portándose como si no hubiera sido enviado por mí a la tierra ha obrado exclusivamente de acuerdo a los designios del Ser furioso. A causa de esto – dice nuestro Primer Padre – no ha amado sinceramente en su corazón a sus semejantes.

Por consiguiente, nosotros dejaremos de estimarle; hemos de entregarle a aquellos que has destruir su ser. Por tanto, yo dejaré de inspirarle bellas palabras [...] siendo así, entreguemos su ser al Ser furioso; ha delinquido; ha destruido, por inspiración del Ser furioso, el hermoso cuerpo de su semejante. Por consiguiente, no debemos permitirle que alcance nuestra morada. (CADOGAN, 1954, p.119)

Assim, além de buscar escrever uma defesa para a acusação de homicídio e a construção de um espaço de relação entre si e os possíveis leitores e, ainda, reconfigurar sua própria vida para escapar de *añareta*, a Marafona almeja, também, permanecer com o direito a fala enquanto inscrição textual. Sua palavra registrada no texto seguirá, de alguma forma, existindo. *Ñe'ẽ*, seu relato inscrito em papel, será um morto que fala, caso ela tenha mesmo assassinado o Velho e venha a se tornar um animal. Morrer coincide com o ato de não falar e, tão pouco, estar ligado com Deus – o que inicia desde o batismo:

Ñe'ẽ (palavra, voz, elocuencia) significa asimismo alma, a la vez lo que anima y lo que en el hombre es divino e imperecedero. Dos significaciones que el mito tiene mucho cuidado de no separar ya que precisa que *Namandu se levantó* y concibió el lenguaje. La palabra, el alma, sin efecto lo que mantiene de pie, levantado, así como lo manifiesta la idea de la palabra circula en el esqueleto. [...] Así, los espíritus que invoca el chamán cuando intenta revivir a un moribundo se llaman *eepya*: los que restituyen el decir. La expresión *e-ry mo'ã* que en el vocabulario religioso designa el nombre, significa “lo que mantiene erguido el flujo del decir”. Y es recién cuando el niño puede estar de pie y empieza a caminar cuando le atribuye un nombre, más exactamente el nombre que es suyo y que marca la procedencia de alma-palabra que se ha encarnado [...] si llegara a ocurrir que el chamán no descubre el nombre del niño, es signo de que ninguna palabra se ha encarnado en él y que no sobrevivirá. La muerte es la pérdida de la palabra; el alma, el principio vital, el decir. (CLASTRES, 1993, p.102-103)

O inferno, dessa forma, será deixar de falar enquanto animal, o que faz tanto um indivíduo perder seu nome quanto ter sua ligação com Deus desfeita. Assim, a

Marafona, antes dessa possível condenação, quando está no limiar – sob a suspeita de ter cometido o crime – entre a culpa e a inocência, já escondendo seu próprio nome, percebe que sua palavra passa a ter o valor, se não equivalente a uma mentira, ao menos o valor de ficção, já que sua ligação com a Verdade está *sub judice*. Vivendo sob o espaço incerto da possível pena a cumprir, a personagem não é capaz de realmente combater ou reparar sua natureza animal para alcançar, de fato, *aguyje*. Um ser cujo estado permanente de existência é obnubilado, como seu verdadeiro nome.

Consequentemente, sua existência permanece incompleta, a personagem não é capaz de passar o período de provações e sofrimentos previstos neste mundo e, por isso, tem uma vida fantasmagórica – estando encarnada, não consegue cumprir seu destino final e tão pouco se expurgar do crime vivendo como um animal enquanto o julgamento não é feito. Portanto, como ela mesma anuncia diversas vezes, vive em *achy*, porém, ao mesmo tempo, está mais próxima ao mundo dos mortos: *Añareta*.

Ainda, ao redor do episódio cosmológico do dilúvio, há em *Mar Paraguay* outra referência. Se durante essa inundação a natureza humana e a divina foram separadas e, por isso, os homens estão passando por esta experiência na Terra imperfeita, aconteceu, com um dos entes primordiais perfeitos, outra desventura. A Marafona registra que o pássaro *suruvu* é uma palavra-alma convertida em ave, já Pierre Clastres, em sua versão para a transcrição dos cantos míticos, narra a história de *suruva*, um ente celeste que ainda falava enquanto a água dominava toda a primeira terra:

A água chegava e se espalhava. Então *Jyparu* disse:
 - Tragam-me o machado de pedra! Vou talhar uma piroga, para descer a correnteza!
 Ele ainda gritava quando a água espumou em turbilhões por cima de sua cabeça. O pato quis voar, mas os habitantes da água o devoraram. O pássaro *suruva* também gritava:
 - Olhem a água chegando!
 E, como falava, a água encheu sua boca: sua alma-palavra transformou-se em pássaro. (CLASTRE, 1990, p.54)

A Marafona reconstrói assim o mesmo episódio:

Suruvu es el alma-palabra covertida em párraro: estos vuelos, mis cardinales, lo pio em água del suruvu em soledad, puesto que aprisionado em lo duro ser de un ente grafado vivo en la ayvu, dulce dolores, martirizadas por la garganta trémula de los demasiado humanos – palabra-pássaro demudada en alma, suruvu fremui matinal por las jornadas de la aurora, la mar y la higuera, suruvu es mucho do que digo y poco más do

que me dicen las cosas que van por mi, por Brinks, por el viejo y sobretudo por el niño – esto socavón y encendido relâmparo que me puso de cara ante el destino, ya que el viejo moria y yo, y yo necesitaba vivir, mismo que esto arrojasse la muerte en el huevo y suscitasse en su cuerpo enfermo la solución terminal. Se esto es verdad, secretamente conluo que el viejo matou-se en mi e, rogo, no fue yo que lo matê, a el, a el viejo. (BUENO,1992, p.41-42)

Essa retórica tortuosa que liga a palavra – um ente de natureza etérea – a sua experiência enquanto carne através de sua conversão de ser imaterial para seu mudo registro na dura matéria de uma folha de papel é semelhante ao trabalho realizado para a passagem de algo possível para o real, da plena potência ao atual. Portanto, a literatura – ou mesmo o simples ato de escrever – é, para a Marafona, um meio de passagem e dispersão de si para os leitores, mas também do divino/imaginário para o real/atual.

Ao mesmo tempo, se *suruvu* é o símile para que a Marafona reconheça essa capacidade da literatura, é também através do mesmo referente que ela afirma que o Velho morreu através de si mesma. O que a torna, em última instância, agente passivo da morte e, portanto, se não inocente de um possível crime, sem o dolo de tê-lo cometido.

Porém, o mais importante aqui é a afirmação de que a palavra escrita é um ente grafado, é a origem inefável da própria Criação terrena enquanto matéria. Assim, junto com a consciência de que a Marafona estava se ficcionalizando, existe duplamente a noção de que está se aprisionando no papel, gravando sua *ñe'ẽ* para que permaneça dizendo após sua morte. Da mesma forma como *suruvu/suruva* se afogou no dilúvio, pois falava enquanto a água dominava a primeira terra e, para salvar-se, foi convertido em pássaro, a Marafona se afoga nesse mar de linguagem e acontecimentos incertos para imprimir na matéria aquilo que pode perder-se. Porém, como não é um ente primordial capaz de se transformar em um animal, converte-se em texto.

Para a ébria madona, manipular a palavra escrita talvez seja a única maneira de, mesmo sob a suspeita de assassinato, conseguir o *aguyje*. A palavra escrita enquanto própria materialidade da natureza divina – a Linguagem – é a única ligação que se mantém entre a Marafona e o mundo além, como se um resíduo de sua ligação com a Linguagem permanecesse na palavra escrita e incerta da ficção, durante esse período em que ela vive obnubilada.

Ao longo de todo o relato, não por coincidência, a escrita e a língua – sejam seus sons ou sentidos – são comparados a elementos da natureza – e a natureza, assim como a Palavra, é a expressão material de Deus enquanto reflexos de sua Criação. Assim, os pássaros, o barulho das águas, o silêncio, mas também o ferrão de um escorpião e o fio que produz a aranha em sua teia são entes divinos tendo a dura experiência da matéria, tal qual *suruvu*. Metaforicamente a agulha e a linha usadas para produzir um *ñanduti* são as ferramentas para que a Marafona teça seu relato conjugando todas as instâncias textuais aqui citadas:

: la fala ancestral de padres y avuêlos que se van de infinito a la memoria, se entretienen todo habla y tricô: estas voces guaranis solo se entreniecen se todavía dicen: ñandú: no hay mejor tela que la telaraña de las urdiduras hojas[...] : de sus urdiduras hojas de pleno acordó, ñandú, de acordó y de entremeio por los arabescos que, sinfonía, se entrelaza, radrez de verde e ave y canto, en el andamento feliz de una libertad: ñanduti [...]
: acá ñandú: su opacidad de sentimiento: me siento: sinto: ñandú: canceriana mi verbo es sentir: me ver ñandú: invierno más que otoño pánico otoño: ñandú: o que vá de secreta identidad entre estos dos cosas absolutamente distintas: arañas y escorpiones?: (BUENO, 1992, p.42-43)

A Marafona canta com a agulha e o fio essa tessitura de um *ñanduti*, a qual chamamos de texto. Assim, nessas páginas de seu relato, entre pontos, nós e laçadas da linguagem, a personagem rememora e conjuga o Velho e o Jovem; o ato de escrever uma experiência subjetiva e a reminiscência ancestral de um canto mítico que liga o coletivo a Deus, a Linguagem. Sempre sob a certeza da dúvida de seguir vivendo obnubilada por *añareta*, ou com a esperança de alcançar *aguyje*. Uma poética em sedição, desterritorializada constantemente através de procedimentos criados por si mesma.

CONCLUSÃO

Ao final, mesmo que cada um dos três capítulos pudesse ser organizado como um único projeto de pesquisa isolado – devido à abrangência de cada um dos temas –, é possível perceber que, mesmo de passagem, desde a análise a respeito dos processos de renovação linguística na América; passando pelo cotejo entre *Mar Paraguayo* e as diferentes manifestações literárias do portunhol; até a relação entre o neobarroco/neobarroso e a obra em questão; os pressupostos que orientaram a crítica construída aqui buscaram conjugar elementos da forma narrativa com seu conteúdo. Assim, quando do embate direto com o texto, a pesquisa buscou produzir uma leitura singular dessa obra de Bueno tendo toda essa discussão prévia como base.

A ideia central foi de que, se a linguagem e a forma narrativa coincidem, de modo que ambas se constroem de maneira que a dúvida seja a única certeza – sejam elas em relação aos sentidos fixos da tessitura linguística ou das reais circunstâncias em que os fatos narrados aconteceram –, *Mar Paraguayo* constantemente se coloca no limiar entre os entes que entram em relação no texto, no contato entre um domínio e outro – sejam nos limiares das línguas, do valor de verdade e ficção ou reconfigurando o que é divino e humano.

Assim, a obra parece questionar todas as configurações que permanecem fechadas na lógica da fronteira e imprime através da língua um movimento que carrega a tudo do centro para suas bordas. O que está em questão no relato da Marafona não é, propriamente, se a língua tem um sentido fixo e universal – ou se a personagem cometeu ou não o crime – mas, sim, pôr em relação aquilo que, geralmente, se isola em polos distintos. Uma obra que ignora as aparas e divisões para transbordar em um mar de signos, sendo e não sendo ao mesmo tempo.

Ainda, assim como a diferença essencial entre a poética do portunhol selvagem e *Mar Paraguayo* – a primeira, calcada na coincidência entre o eu lírico e dados biográficos do escritor, numa constante subjetivação do fazer poético, enquanto a obra do Bueno é marcada pela dessubjetivação e completo apagamento do autor – gradativamente, de um capítulo a outro, essa dissertação, que iniciou interessada na intenção dos escritores ao buscarem no contato entre línguas formas de se renovar a linguagem literária, concentrou-se, cada vez mais, na Marafona como ser possível, dando protagonismo para suas palavras no terceiro e último capítulo. Esse

movimento de apagamento de Wilson Bueno para a ascensão da Marafona foi intencional devido à natureza do texto e das intenções da análise realizada.

Também, se não bastasse a repercussão da obra, em boa parte já mencionada ao longo do trabalho, vale frisar nesta conclusão que a tradução de parte de *Mar Paraguay* consta no *The Oxford Book of Latin American Poetry* (2009). Nessa tradução, o portunhol mesclado de guarani foi substituído por uma tessitura de inglês, francês e *kanien'kehá:ka* (língua dos moicanos), tendo em vista o ambiente multilíngue de Quebec, cidade natal de Erin Moure, a tradutora.

Além disso, dentro do conjunto da obra de Bueno, a criação linguística de *Mar Paraguay* teve repercussão em outros textos. Em *Meu tio Roseno, a cavalo* (2000), uma narrativa de viagem, o sobrinho de Roseno – um personagem que transita entre índios, paraguaios e brasileiros – se vale tanto do guarani quanto do português e do portunhol para circular livremente pelo interior do estado do Paraná durante o período em que ocorria um conflito armado entre índios, brancos e sertanejos.

E, por fim, pouco antes de falecer, em entrevista a Marcelo Pen, Wilson Bueno afirmou que, no arquivo da Editora Planeta, aguarda para publicação um conjunto de narrativas e poemas escritos em portunhol – sua versão de *Sagarana* da fronteira –, ao modo da Marafona, intitulado *Novelas Marafas*, ainda sem previsão de lançamento. Porém, Douglas Diegues, com a permissão dos familiares de Bueno que têm o direito sobre as obras, publicou em sua *cartonera* uma dessas narrativas, *Mascate* (2014). A pequena narrativa, novamente, apresenta o relato escrito das desventuras de uma mulher, só que dessa vez ela vive na fronteira entre Brasil e Paraguai, que se apaixona por um imigrante de origem árabe. O fruto dessa malfadada relação é uma narrativa que, progressivamente, incorpora não só o guarani, mas também o árabe ao portunhol. Assim, é de se imaginar que as novas narrativas ainda inéditas ampliem as discussões e os reflexos da discussão a respeito do contato entre as línguas. Há de se esperar a publicação para que se enriqueça o debate, tanto a respeito de *Mar Paraguay* quanto de outras obras semelhantes.

Ao final, como tudo nessa obra se move, o que foi dito até aqui parece não mais fazer sentido, e o ímpeto por dizer algo move a pesquisa em frente, em uma nova expedição por áreas existenciais ainda não cartografadas.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Categorias italianas**: estudos de poética e literatura. Trad.: Carlos Eduardo Schmidt Capela, Vinicius Nicastro Honesko. Florianópolis: Editora UFSC, 2014.
- ALENCAR, José de. **Iracema**. 24. ed. São Paulo: Ática, 1991. Disponível em: <http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/bv000136.pdf> Acessado em : 10/05/2016.
- ALZUGARAY, Paula. Portunhol sem fronteiras. **Revista Select**: São Paulo, v.1, n.02, p. 38-43, 2011.
- AMARANTE, Dirce Waltrick do. **A primeira idade de Wilson Bueno**. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=3882> - acessado em: 12/8/2015.
- ANDRADE, Oswald de. **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.
- ANTELO, Raúl. **Transgressão & Modernidade**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001.
- _____. Los confines como reconfiguración de las fronteras. In: **Revista Pensamiento de los Confines**, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 17, dic., p.33-44, 2005
- _____. Os confins como reconfiguração das fronteiras. **Revista brasileira de Literatura Comparada**. Rio de Janeiro: Abralic, v.8, 2006. p.59-82
- _____. *Lindes*, limites, limiares. **Boletim de pesquisa - Nelic**
- ÁVILA, Myriam. Atenção: Douglas. In: DIEGUES, Douglas. **Douglas Diegues por Myriam Ávila**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012. p. 7-59
- BEZERRA, Wilson Alves. **O portunhol de vanguarda do carioca Douglas Diegues**. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/livros/critica-portunhol-de-vanguarda-do-carioca-douglas-diegues-18365752> Acessado em: 10/07/2016.
- BOGADO, Cristino. **Las cartoneras silluetearon com cutter Asunción**. In: <https://www.academia.edu/17872588/Los_cartoneros_siluetearon_con_cutter_Asunci%C3%B3n> Acessado em: 15/10/2015
- BUENO, Wilson. Mar Paraguayo. In: **Nicolau**, Curitiba ,ano I, n.06, dez/1987 p.25.
- _____. Mar Paraguayo. In: **Nicolau**, Curitiba ,ano I, n.11, mai/1988 p.12-13.
- _____. Brinks. In: **Nicolau**, Curitiba ,ano III , n. 26, ago/1989 p.11-12.
- _____.Mar Paraguayo. In: **Último Reino**: revista de poesía. Buenos Aires, ano 13, n.19, jul/1991. p. 56-59
- _____.**Mar Paraguayo**. São Paulo: Iluminuras, 1992
- _____.**Mar Paraguayo**. Buenos Aires: Tsé-tsé, 2005

_____. **Fronteiras: nos entrecéus da linguagem.** In: <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/das/pt3286146.htm>. Acessado em: 05/06/2016

CACCIARI, Massimo. Nomes de Lugar: confim. **Revista de Letras**. São Paulo: USP, n. 45, 2005. p. 13-22

CADOGAN, León. **Ayvu Rapyta**: textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá. São Paulo: EdUsp, 1954.

CALABRESE, Omar. **A idade Neobarroca**. Trad.: Carmen de Carvalho e Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1999.

CAMPOS, Haroldo de. Barroco, neobarroco, transbarroco In: DANIEL, Claudio. (org.) Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina. São Paulo: Iluminuras, 2004. pp.13-16

_____. **Galáxias**. 2.ed. São Paulo: Ed. 34, 2004.

_____. A obra de arte aberta. In: **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos (1950-1960). São Paulo: Ateliê Editorial, 2006. pp. 49-53.

_____. Iracema: uma arqueografia de vanguarda. In: **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo, Perspectiva, 2010. 4ed, p.127-146.

_____. Tópicos (fragmentários) para uma historiografia do C O M O. In: **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo, Perspectiva, 2010. 4ed, p. 147-165.

CANGI, Adrián. Imprevistos de la vida, torciones del lenguaje. In: BUENO, Wilson. **Mar Paraguayo**. Buenos Aires: tsé-tsé, 2005. p. 70-97

CAPELA, Carlos Eduardo Schimdt. **Juó Bananére**: Irrisor, irrisório. São Paulo: Edusp, 2009

CARPEAUX, Otto Maria. Uma voz da democracia paulistana. In: BANANÉRE, Juó. **La divina incréncia**. 2ªed. São Paulo: Editora 34, 2015. p. IX- XIII

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 5ed, 2016.

CELADA, Maria Teresa. Acerca del errar por el portuñol. In: **Tsé-tsé**, Buenos Aires, n.º 7/8, p. 292-264, 2000.

_____. Entremeio español/portugués – errar, deseo, devenir. **Caracol**, São Paulo, vol.1, n.1, p. 111-150, 2010.

_____. **O espanhol para o brasileiro**: uma língua singularmente estrangeira. 2002. 277 p. Tese de doutorado. IEL- Universidade de Campinas (UNICAMP), Campinas, SP, 2002.

CLASTRES, Hélène. **La Tierra sin Mal**: El profetismo tupí-guaraní. Trad. Viviana Ackerman. Buenos aires: Ediciones del Sol. 2ed, 1993

CLASTRES, Pierre. **A fala sagrada**: mitos e cantos sagrados dos índios guarani. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1990.

DANIEL, Claudio. Uma conversa com Wilson Bueno. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=10657&portal=cronopios>. Acessado em 16/08/2016

_____. (org.) **Jardim de camaleões**: a poesia neobarroca na América Latina. Trad. Claudio Daniel, Luiz Guedes e Glauco Mattoso. São Paulo: Iluminuras, 2004.

DELEUZE, GILLES. **Crítica e clínica**. São Paulo: editora 34, 2011.

_____.; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. v.1.

_____.; **Kafka: por uma literatura menor**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

_____. “O atual e o virtual”. IN: Alliez, Éric (org.). **Deleuze Filosofia Virtual**. São Paulo: Ed.34,1996; pp.47-57.

DOMÍNGUEZ, Soledad. **O portunhol na produção das artes**. Disponível em: http://www.clarin.com/br/portunhol-na-producao-das-artes_0_1221478266.html. Acessado em: 05/04/2016.

DIEGUES, Bernarda Acosta. **Escritura e oralidade em Mar Paraguayo de Wilson Bueno**. 2007. f. 96. Dissertação. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Disponível: <http://repositorio.cbc.ufms.br:8080/jspui/handle/123456789/1106> Acessado em: 10/12/2015

DIEGUES, Douglas. **Uma flor**: sonetos em portunhol. São Paulo: Dulcinea Catadora, 2007.

_____. **Qué diabos viene a ser esto?** Entrevista disponível em: http://cronopios.com.br/V1/cronopios_responsive/content.php?artigo=9611&portal= Acessado em: 20/09/2016

_____. Breve história do portunhol In: ALZUGARAY, Paula. Portunhol sem fronteiras. **Revista Select**: São Paulo, v.1, n.02, p. 38-43, 2011.

_____. <http://portunholselvagem.blogspot.com.br/2012/01/la-palabra-chongo-yira-por-las-dulces-y.html>

ECHAVARREN, Roberto. KOZER, José. SEFAMÍ, Jacobo. (org.) **Medusario**: muestra de poesia latino-americana. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.

_____. Posfácio. In: DANIEL, Claudio.(org.) **Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina**. Trad. Claudio Daniel, Luiz Guedes e Glauco Mattoso. São Paulo: Iluminuras, 2004. p.249-255.

FAVARO, Celso Hernandes. **Vozes, labirintos, alegorias: Mar Paraguayo, de Wilson Bueno**. 2006. f.127 Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2006.

FERRO, Gabriela Beatriz Moura. **A poesia desterritorializante de Néstor Perlongher: uma leitura de Hule**. 2010. f. 132 Dissertação - Universidade de São Paulo (USP) São Paulo, SP, 2010.

FLORENTINO, Nádia de. **Entre gêneros e fronteiras: uma leitura de Mar Paraguayo**, de Wilson Bueno. 2016. f.198 Tese - Universidade Estadual de São Paulo (Unesp) Assis, SP, 2016.

FOFFANI, Enrique. La frontera Uruguay-Brasil: Fabián Severo, el poeta sin gramática. **Katatay**, Buenos Aires, ano VIII, n. 10, Set. 2012. p. 43-67.

GRASSO. Dick Edgar. **Cosmogonia y mitología indígena americana**. Buenos Aires: Kier, 1980.

HELLER-ROAZEN, Daniel. **Ecolalias: sobre o esquecimento das línguas**. Trad.: Fábio Akcelrud durão. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

JAKOBSON, Roman. "Lingüística e poética". Em: **Lingüística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2008. p. 118-162.

KOZER, José. O neobarroco: um convergente na poesia latino americana. In: DANIEL, Claudio (org.) **Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina**. Trad. Claudio Daniel, Luiz Guedes e Glauco Mattoso. São Paulo: Iluminuras, 2004. Pp. 23-40

LECOSKI, Dionisio Fleitas. LECOSKI, Sofia Fleitas. **El bilingüismo guaraní-castellano: un análisis de actitudes y prácticas lingüísticas en la zonas fronteriza**. Asunción: Servilibro, 2016.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: 34, 2011.

Literal: edição fac-similar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011.

LOPEZ, Paulo. "El chongo de Roa Bastos", una literatura de la provocación. Disponível em: <http://www.abc.com.py/edicion-impresa/artes-espectaculos/el-chongo-de-roa-bastos-una-literatura-de-la-provocacion-368677.html>

MEDEIROS, SÉRGIO. Os astronautas de Kabakov e Diegues. **Itinerários**, Araraquara, n.28, p.137-143, Jan./Jun 2009.

MELÍA, Bartomeu. PLÁ, Josefina. **Bilingüismo y “terceira lengua” em el Paraguay**. Asunción: Estudios Paraguay, 1975.

MOZILLO, Isabela. Aspectos do *portunhol* na fronteira Brasil-Uruguaí. **Papia**, São Paulo, n.23, p. 187-199. Jul/Dez 2013.

MORSE, Richard. **A volta de McLuhanaíma**: cinco estudos solenes e uma brincadeira séria. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia da Letras, 1990.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. SOUZA, Tania de. A Língua imaginária e a língua fluída: dois métodos de trabalho com a linguagem. In: ORLANDI, Eni P. (org.) **Política linguística na América Latina**. Campinas: Pontes, 1988. p. 27-40

PEN, Marcelo. **Decassilabo perfeito para nação imperfeita**: entrevista com Wilson Bueno. Disponível em: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2484,1.shl> – acessado em 01/09/2015.

PERLONGUER, Néstor. El portuñol en la poesía. **Tsé-tsé**, Buenos Aires, n.º 7/8, p. 254-259, 2000.

PLÁ, Josefina. **Prosapia y magia del ñanduti**. Disponível em: http://www.portalguarani.com/519_josefina_pla/14654_paraguay_el_nanduti_1983__textos_josefina_pla_y_gustavo_gonzalez.html Acessado em: 20/02/2017

QUIROGA, Horacio. **Los desterrados y otros cuentos**. Montevideu: Ediciones de la banda oriental, 2012.

ROBAYNA, Andrés Sanchez. Barroco da leveza. **Revista USP**. Dez/jan/fev n.º 90/91. pp. 135-140

RODRIGUES, Evandro. **Trajetos Kartoner**. 2011. f.168. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Santa Catarina, 2011.

ROSA, João Guimarães. In: ROSA, Vilma Guimarães. **Relembramentos**: João Guimarães Rosa, meu pai. 2. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p. 377-378

SARDUY, Severo. O Barroco e o Neobarroco In: MORENO, César Fernández. (org.) **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979. pp.161-178

_____. Escritos sobre un cuerpo. In: **Obra completa** (2vols.) Paris/Madrid: Unesco/ ALLCA, 1999. pp. 1121-1194

_____. Barroco. In: **Obra completa** (2vols.) Paris/Madrid: Unesco/ ALLCA, 1999. pp.1197-1261

_____. Nueva inestabilidad. In: **Obra completa** (2vols.) Paris/Madrid: Unesco/ ALLCA, 1999. pp.1347-1427

SCHWARTZ, Jorge. As linguagens imaginárias: nwestra ortografia banguwardista. **Revista USP**, n.12 São Paulo, pp.98-109.

_____. **Vanguardas Latino-americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos.** 2.ed. São Paulo: Edusp, 2008.

SEQUERA, Guillermo. **Kosmofonia Mbua-Guarani.** São Paulo: Mendonça & Provazi Editores, 2006.

SEVERO, Fabián. **Noites nu norte.** Disponível em: <http://files.fabiansevero.webnode.com.uy/200000033-9e39c9f339/Noite%20nu%20norte.docx> Acessado em: 20/08/2016

SOLAR. Xul. **Entrevista, artículos y textos inéditos.** Patricia M. Artundo (org.). Buenos Aires: Corregidor, 2006.

STEINER, George. **Depois de babel:** questões de linguagem e tradução. Trad. Carlos Aberto Faraco. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.

WOLFF, Jorge. O neobarroco Segundo Severo Sarduy. **Landa** n.º0, Florianópolis, 2012 Disponível em: <http://www.revistalanda.ufsc.br/Edicoes/v1ed1-2012.html> Acessado em: 15/05/2016

ANEXO 1 - Mar Paraguayo, trecho publicado no Nicolau (n.6, dez/1987, p.25)

MAR PARAGUAYO

Wilson Bueno

A partir da língua falada neste Brasil de longas lânguidas praias e do castelhano — no caso específico o espanhol com sabor paraguaio — surge uma terceira 'língua', situada num vértice textual onde as gramáticas perdem a linha dura e cedem à voragem-vórtice do duplo: *Mar paraguay* é um fragmento — primeira pedra — de uma 'novela em progresso', já com mais de 100 páginas. Ao mar.

Yo soy la marafona del balneario. A cá, em Guaratuba, vivo de suerte. Ah, mi felicidad es un cristal ao sol, adivinadora esfera carregada por el futuro como una bomba que se vá a explodir en los uránios del día. Mi mar. La mer. Merde la vie que yo llevo en las costas como una senhora digna perto de ser executada en la guillotina. O, há Dios... Sin, há Dios e mis días. Que hacer?

Hoy me vejo adelante de su olhar de muerto, esto hombre que me hace dançar castanholas en la cama, que me hace sufrir, que me hace, que me há construído de dolor e sangre, la sangre que le vertió mi vida amarga. Desde sus ombros, mi destino igual quel hecho de um punhal en la clave derecha del corazón.

Ahora, en neste momento, yo no sé que hablar com su cara dura, rojos los ojos soterrados, estos que eran mis ojos.

No, no lo maté porque sua vida se entranhava en la mia. No, fue la suerte, já lo disse. Mi suerte de adivinadora de la esfera, bólide e cristal: antes de todo yo já lo via más muerto que la muerte.

Nasci al fondo del fondo del fondo de mi país — esta hacienda guarani, guarânia y soledad. La primera vez que me acerqué del mar, o que havia eran solo el mirar en el ver — carregado de olas e azules. Además, trazia dentro em mim toda una outra canción — trancada en el ascensor, desespero, suicidados desesperos, y la agrura.

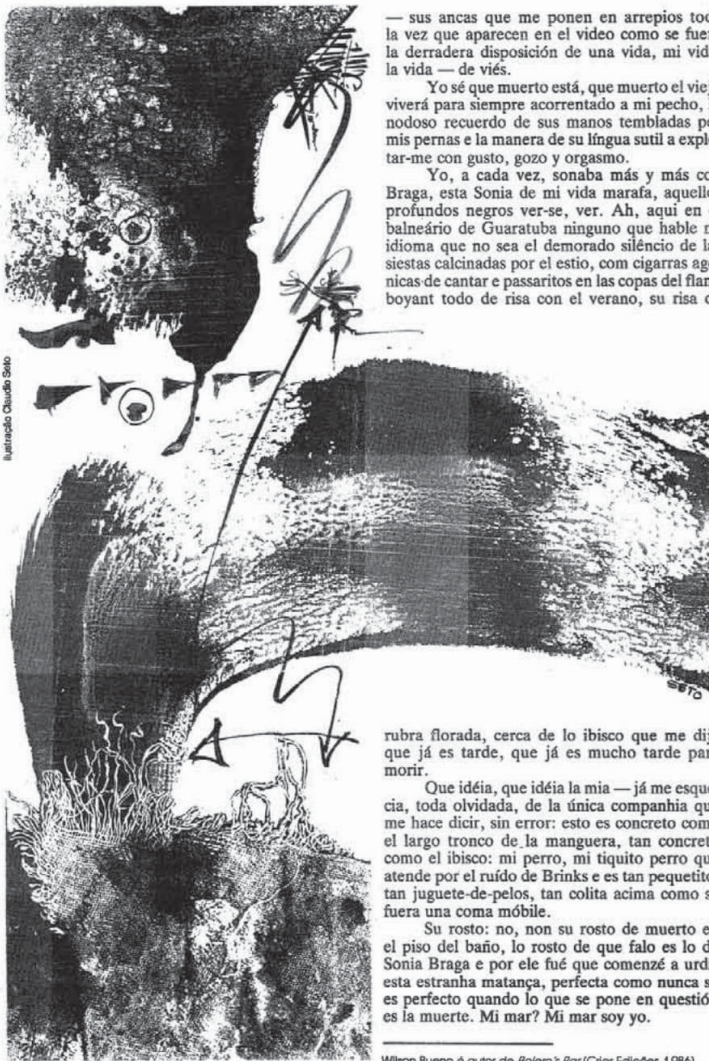
No tuve medo del gran abismo de água e espuma. Lo miré duramente aunque todo en mí era apenas una alegría de niña al sol, yo que a este tiempo já volvía, com terror e manchas blancas por los pelos, já volvía el Cabo de la Buena Esperanza.

Mi cuerpo que engordó por non salir de esta sala oscura onde traço el destino, melhar el dele, o deste hombre que mis manos acabaran de assassinar suavemente — com una disposición de cisne e sabre.

Fue simples: solamente lo tomé desprevenido e con una, una sola bordoadá brasileña en la nuca lo jugué al piso del baño — estranhamente mudo y en abrupta soledad. Ninguna gota de sangre para me poner en apuros, no, ninguna.

Prossigo la arte de la sortista, casa térrea com mangueras en el jardín e sombreros por los quintales, sin hablar del sol, del rude sol manhañas, tardes e noches — el espantoso verano de Guaratuba quando se é novembro e el mundo se pone de barracas e chicos por las playas coloridas pela tarde — esta pequena grande artista de las tintas del cielo.

A la noche tengo mi trabajo: no que me enamore, no, non es esto, lo que digo es todo un labirinto de aranhas que van teciendo en las quinas de la casa, mientras me perco frente al televisor assistindo a la novela de Sonia Braga



— sus ancas que me ponen en arrepios toda la vez que aparecen en el video como se fuera la derradera disposición de una vida, mi vida, la vida — de viés.

Yo sé que muerto está, que muerto el viejo vivirá para siempre acorrentado a mi pecho, lo nodoso recuerdo de sus manos tembladas por mis pernas e la manera de su língua sutil a explotar-me con gusto, gozo y orgasmo.

Yo, a cada vez, sonaba más y más con Braga, esta Sonia de mi vida marafa, aquellos profundos negros ver-se, ver. Ah, aquí en el balneario de Guaratuba ninguno que hable mi idioma que no sea el demorado silencio de las siestas calcinadas por el estio, com cigarras agónicas de cantar e passaritos en las copas del flamboyant todo de risa con el verano, su risa de

rubra florada, cerca de lo ibisco que me dije que já es tarde, que já es mucho tarde para morir.

Que idéia, que idéia la mia — já me esquecia, toda olvidada, de la única companhia que me hace decir, sin error: esto es concreto como el largo tronco de la manguera, tan concreto como el ibisco: mi perro, mi tiquito perro que atende por el ruido de Brinks e es tan pequetito, tan juguete-de-pelos, tan colita acima como se fuera una coma móbile.

Su rosto: no, non su rosto de muerto en el piso del baño, lo rosto de que falo es lo de Sonia Braga e por ele fué que començé a urdir esta estranha matança, perfecta como nunca se es perfecto quando lo que se pone en cuestión es la muerte. Mi mar? Mi mar soy yo.

Wilson Bueno é autor de *Boleto & Bar* (Cricar Edições, 1986).

ANEXO 2 - Mar Paraguayo, trecho publicado no Nicolau (n.11, mai/1988 p.12-13)

Wilson Bueno



Mar Paraguayo

Ahora es el drama. Añaretá. Añaretámegua.

De que es hecho estos climas de humo y ansiedad de la alma, de quien el hecho de vivir así, por entre copas y espinos, garras y los huevos tan hechos — como es hecho quasi nacer — de los escorpiones que ya salen para esto mundo con su rude ferrón? Do que hablo, tan en circunloquios es del cabaré. Observo: acá uno se llega para supuesta alegría e siempre inalcanzable felicidad, e se pone de risas contra las chicas, levanta-lhes las saias, mete los dedos en la cava de sus corpetes y se enborrachan borrachos valientes supremos y señores de estos cuerpos ofrecidos. Nadie vive sin humildad. Nemomirihá. Nemomirihá. En mi idioma nativo las cosas san más cortas y se agregan con surda ferocidad. Nemomirihá. Nemomirihá.

Quando adentro a estos cuadrantes del misterio manífico de existir, de que exista el pútrido, el sórdido, el luxuriante, quando me flagro así, quasi suprema, torna-se unas quantas cosas dentro, cerca, de nuevo, del infierno. El existe — sobrado de incendio y chama, lampara en el fondo de nuestros ojos quemados. Añaretámegua.

Tengo medo, tengo mucho miedo do que se puede, más adelante, o daqui há poco, acontecer. Puede que sea el milagro, puede que sea el

abismo. Paraipieté es el abismo todo en el mar. La verdad es que nunca no lo sé, e ésto me pone pèrdidamente medrosa, sin coraje siquiera para salir en la calle e passear mis leves vestidos largos, los colares, los braceletes y las madreperlas del brinco de orella. Y el medo es una cosa viscosa que viene de dentro — devagar, postando sus patas-de-pèlos, llegando, sutil, para te pegar, após en pánico, para te pegar — definitivamente — por las cordas del corazón. Hay quien, en nestos momentos, costumbre matar-se.

Añaretá qui se mueve. No há Dios? En el cabaré, sento-me com el viejo, yo la marafona del balneario de Guaratuba, y el pede, de principio, una copa de mineral, pero já saco en sus ollitos que tiemblan, ya lo saco que al viejo no lo interessa la água ni más la vida, que a el solo lo interessa el vino. Justamente la más flanca prohibición del médico, esto doctor Paiva, que viene a ver al viejo, una o dos veces por la semana. Pero al viejo solo lo interessa que la noche sea borracha para caçar-me, a mim, después, en la cama, com su finitud llena de tremores y el sexo de total imposibilidad. El deseo en el contudo segue existindo como una pierna amputada que prosseguisse coçando. Añaretámegua?

Bajo el infierno solamente el infierno. Esto puedo decir sin medo de errar. Mi vida enferma, mi vida marafa

de varizes y cicatrices. El reloj cerca la ventana, la cortina cerrada, tarde de estas noches de vino, yo en esta casa del balneario de Guaratuba y el silencio rombudo rompiendo-se — gota a gota, pingo a pingo, insistente, recoriente, quasi mortal. La dança bruja de las horas, ah que dança, señor, yerobi, sin el alma del cururu, del cateretá, yerobi añaretámegua, la dança en la sombra, el error sin dirección de lo lúgubre, de las mariposas o de la lluvia en los inviernos de mi ninéz cativa de la lama, del polvo o de las calles húmedas y de los pueblos sin suerte ni destino. Casa antigua. Mi tava, mi tavaigüa.

Uno se queda solo y ya es lo bajo añaretá. Uno se muere e todo se raspa al infierno. Uno se va, criolo vagabundo de los caminos, rufión o gigolô, e acá se pone, de nuevo de nuevo de novo el infierno. Añaretá. E se pegan sulcos en la cara e tus pèlos se tintan de blanco, grisalados, entonces también son las cosas del infierno. La piel de Dios, estas piedras: tupaitá.

El infierno, añaretá, existe y se pone contra el mar, el cielo, las mañanas tiquitas de sol y gorriones, mangueras flutadas, dulces mangueras, puesto que el infierno existe, añaretá, añaretámegua, e se basta a si próprio — con el arrostar de sus corrientes de hierro y hambre. Sin, hambre de amor y afecto, mas hambre tan escandalosa que ya marcha

sobre cacos de cristal — los pies desnudos y en carne viva. Yerobi. Es la dança en el abismo dos vocacionados al equilibrio — me dicia, hace mucho, en rude castellano, mi abuela argentina, cobrando-me el gusto amargo de una derrota, de otra cabezada o, de nuevo e nuevamente, de las cosas inexplicables del corazón. Su razón derecha o izquierda? Que razón lo mueve, a esto músculo de carne y sangre y espinos?

No fuera mi vida marafa, el día se ponería, con la preparación del jantar a los niños, con la espera dulce de las madres que espentan a sus maridos, todas de repastito pronto con una abrupta flor de tomate cuchillada en la maionese, no fuera mi vida marafa e yo sería una igual que las otras, igual que todas, a todas ellas, estas señoras tan plenas de felicidad e que solo se socorren de los medicos, nunca de los siquiátras, solo se socorren de ellos quando su presión arterial va a la casa de lo insuportable. Ah, así, de esto modo, es mucho difícil vivir. Ah, tecové, tecovembiki, tecovepá.

Por esto cruzo, às veces tantas, cruzo con el movimiento de su existir que se acerca assim en despropósito, sin que honestamente lo aspiremos, a ei, a el infierno de brasa e cutelo. El infierno, añaretá, existe e hay que encontrarmos una manera fugidia e cantante de despistar-lo, puesto que lo habita la vibora, mbói, mboihovi, coral coral mboichumbé, y temos entonces que despistar-lo, a el que llega con un apetito feroz, lo rugido, será tanto, será assim el silbo de los morcegos, morciélagos, andirá, abajo de la línea de nuestros ouvidos tan tontos, andirá, oh, ni quiera saber que tontos, andirá, los oídos incapazes siquiera para escuchar, andirá, el



sonido cambiante y modular de los morcegos que se avizinan, mensageros, morciélagos, de que lo se quiere por infierno e saiban, ustedes, que lo saiban todo, el infierno existe y es mucho innumerable.

Quando lo jugué, a el viejo, al sofá, sonada y imprestible, en nestos sonambulismos que me vitimam el calor excesivo, un gusto en lo ventre que enciende el mar, cuñá, cuñabatará, la brasa del sexo ferviendo por los pecados del verano, tiegui, paraipieté, quando lo atré, assim, con quasi amorosa caricia, no fuera mi silencio, solamente mi silencio, sin, esto foi duro, por que lo quería, al viejo, com una voluntad mal

discernida, pero lo amava, aquella puro estor de ante-coma de el que hacia murchar la flor, vieja cuña, antes tan dura, de mis seios, y me cerrava numa clausura ni siempre con ferrollos o grades, mas era como se fuera e yo me sentia decomponiendo-me en su ritmo ágil, no, solamente lo coloqué al sofá e quando fue cobrir su rosto, el acabava de morir. Parada cardiaca, me disse el médico que llamé al teléfono, com requintes de urgência y miedo, añaretá, añaretámegua, com mucho miedo, los confidencia, a vos, lectores inventivos, más inventivos que la invención de mi alma cautiva de estos derrames, de estos exageros de tangos y guaranias harpejadas dolientes en perfecta soledad a la margen de los lagos o de las profundas montañas, a vos, que me decifrarán em outra dimensão, a vos confidencia: hay una duda, una gran duda, morangú, que me persegue por la casa e toda vez me pone, como já explique, me pone al rastro del infierno, estos momentos que existim, añaretá, añaretámegua, la duda por demás de íntima de que alguien o tenga matado, al viejo, no, no un accidente vascular, ni siquiera el cancer, que el cancer no mata de pronto, non, la duda reside onde reside esta certeza profunda de que alguien, alguien — un ente o una serpiente — no importa, mas alguien e no la saúde que, pelas recentes invitaciones del doctor Paiva, yo, solo yo sabia, se la mucho bien para un hombre de ochenta y cinco años y que somava mais unos quinze pelo que se estragara con mujeres, bebidas e enlutadas canciones de cabaré, el humo, el fumo, la anorexia, sin, lectores de mi corazón, alguien que fue el autor — o actor — da morte del viejo — esto traste que carregué con sacrificio e surda ferocidad. Quien dice que lo maté? Pero aí comienza el infierno, añaretá, la cosa añaretámegua de que hablo más do que refiro al viejo, en más alto grado, mucho más. El viejo, yo lo dice, era un traste que hacia mi vida farda. Ah, si, y farta.

Sin, hablo del infierno, que siempre a mim me parece encarcelado hasta que todavia se amotine, y com invencible invencibilidad, el rompe las grades e se pone puerta afora, señor de los martirios y de las secas, de las grandes tempestades de langostas, tucú, langostas más bíblicas que toda la judea del mundo, tucú, esto mundo que racconto, morangú, fronteras de la muerte, el infierno, añaretá, que puede dissimular-se en unos ojos verdes, hovi, mboihovi, que te comem en la cocina, así como los astros de la televisión, impossibles pero concretamente presentes y con quien muchas veces hacemos el amor, de ojos cerrados, solitariamente en la bañera del baño o, entonices, como esto infierno, añaretá, añaretámegua, mi infierno, possuir a los astros y las stars y todos los planetas del cosmo absoluto y también sobretodo su luna alvar, justo en estos ojos verdes que me recuerdan la canción tan lejos de mim, ojos verdes son traicioneros, ojos azules ciúmes e ojos castaños leais.

El infierno es concreto como una piedra al sol: por el muchacho de Guaratuba descarriló toda una rede de ferrocarril, lloré noches y dias, oculté mi dolor bajo el travessero del viejo, así quando el se ponía, el, el viejo, un poco en coma — como se já no hubiera más. Por el tuvo mi cuerpo temblado en la cama, tan sinceramente enferma, así, así tapiá, que un chiquito más y, así, así tapiá, me sobrevivía la muerte, antiqüissima señora de mis pocos de existir cerca del infierno, siempre rondando, añaretá, rondando por mi cabeza como un insecto incómodo o hostil, la muerte del viejo, así como un pecado oscuro e sucio de su propia inocência.

Mi temor de vivir no es como se fuera sola la soledad. Hay mis manos e todo lo que pueden sus infinitas capacidades, su fervor de matar o morir, su encendido furor cerca de la muerte e sus aguas itacupupú, chiá chiá, tini, chini, sus aguas de pura agonía, paramboipiri, mas de perdás y de rumores, chororó, chororó, pará de naufragados deseos sin limite ni frontera, la cal de la tierra, la sangre pisada de los dias, iguasu, ipaguasu, ai que sangre pisada, tuguivai, donde já las moscas, mberú, mberú, mberufaró, las moscas e los besoros nocturnos del verano, ponen huevos de alvissima blancura. Como la alba en el mar? Para, paraná, panamá. Paraipieté.

Fue de la ventana que o avisté y lo despi de su bermuda florida, el que venia por la calle en frente, duras coxas, sus joelhos de caballo al sol, sus dezessiete años que me juegan, sin piedad, en nêsto mundo de aflicción e unhas roidas com desusada inseguridad. No, no que me quede en las janelas igual que esas vizinas tão malas de la presión, e já un tanto viejas, mirando-le, a ele, a el tiempo que siquiera perpassa en esta rua de sombreros y flamboyants quemados de sol. Yo, cerrada en esta sala, ainda así lo vi que venia por la calle, sin que me visse, sin flagrar-me a devorar-lo, señora de las dores, borrada de rouge y batón.

Que terror puede ser la beleza! Añaretá, añaretámegua. De que mostruosidades y sinistro fascino es un niño de duros muslos de caballo, a las diez de junés en noviembre, do lado de lá da rua, bate bate pi'amberetê, ô pi'á, coração e el bajo-ventre, tiegui, tiegui, do lado de lá instaurando la convulsión, tuguivai, justo aí donde las vizinas — com más frequência al poente — de costumbre nada vêem que a si próprias penando en nesta vida, siempre antes de la telenovela, al borde de la ventana enquanto los banhistas, con sus esposas gordotas e sus hijos inquietos, llenos de arena, lambuzados de mar y sorvets con grandes crostas de caramelo, van por el, distraídos, por el camino. Tecovê, tecovê — mis ojos vão y vêem.

Solo sei qui, más un poco, era un perfecto animal, de pêlos lisos y negros, e oh, Dios, se me dou por inteira conta e nada abala mi certeza, tenia dos ojos verdes, mboihovi, mas

tan duramente verdes, cüyohá, que, al menor instante, uno solo faiscado instante, me pareceram el próprio abismo en el mar, paraipietê, vértices, verdes, verdes así hovi de una selvageria desnecessária. Me acerqué más de la ventana e descerrando con estudada inciferença la cortina, fue que lo vi mejor y total, total en su nudez poráitê, poráiterei, de bronze y sobretodo fue que lo vi que me via. Dolor y sombra y gusto, cüyohá, vertiginaran ainda más lo que se vá murchando en el fondo de estas iris que ya me quieren se apagando. Que hacer? No me familiarizan los óculos, si non para leir a las cartas, adivinar la suerte, el poráiterei yo lo invento. Así con el, muslo y carne, solo pude sentir a el áspero frescor de su cara rindo, cüyohá. Si, todo se reia para mi — atônita — atômica? Devolvo, solo no sé como, todo devo ter-lhe devolvido mi cara de espanto. Ah tãihu, ah mborãihu. Porenó en suas braços, porenó, porenó, ñemboki, mongetá.

El viejo era tan cordato e tan bueno, el viejo que no sei sinceramente no sei, se le assassinaram mis manos o fue la vida mismo que lo mató de chofre, súbita golpeada en su corazón flagil, corazón yucahara, yucahara, ah pequetito viejo, tan amoroso, pi'á, pi'á, yo no soy cuñambatará, perdona, viejito, perdona a nuestra humana insensatez: Solo fiz, já lo dice en segredo, y de público también, solo fiz con alguna ira, el silencio, repito y acrecento — com mucho amor represado, solo fiz atirar-lo al sofá, el que no queria salir de la cama, póstumo em Guaratuba, como se aqui, morangú, no hubiera el mar, estas playas puntuadas de guarda-soles fíncados en la arena como se golpean los toros en uno estadio de baño y carnes dispuestas como se fueran peças assinaladas en los ganchos del açougue, tuguivai, tuguivai. A el viejo no le gustava el sol e tenia razón su piel que, al custo del menor descuido, se pegava de bolhas e el podría atravessar três noites incendiado, agônicas dolores que los analgesicos no bloqueavan. Así, así, pi'arasi. Ah, mi vida, tecovê, tapevai. La ruina de la materia es una cosa assombrosa! Dios que me lleve antes que empiezen a ir al solo las derraderas tábulas de

mi construcción precária. No, no desejo ver desfacer-me in polvo y huessos ostereoporosos.

Añaretá. Mi edad de hoy, esta que oculto com vergüenza y miedo, esta já es demais e pone todas las cosas vanas y morituras, claro que de nuevo hablo, añaretá, hablo de que lo digo, señor, senhores, señoras, lectores, claro está que retorno a referir al infierno. Y sei que mañana seré apenas un recuerdo, paseage, quien sabe solamente en la memoria erótica del niño, esto muchacho de buço y esplendor, este que ahora está mirando-me con esta curiosidade de los machos desabrochados, floración de nãdega y mamilo, poráiterei, porá porá, y el sumo de sus espáduas, de sus espadas, porenó, porenó, tãihu, chororó el sumo de su saliva ardente, cüyohá, cüyohá, sabendo a chicle o drops mentolado u su gusto, más que todo, su gusto de sal en los ojos estrellados, hovi hovi, mboihovi, mirando-me con el fragor que el sexo despierta en estos animales, dormido vulcano que se va a explodir, que se va a explodir, tapevai, em mi ofertada rosa de obsession, lo entrepernas, oh Dios, que le consinto.

Sin, el infierno, añaretá, añaretámegua, existe e, creo, forçando certa honestidad, que el infierno a mi se aligura, acima de todo, el deseo de siempre y siempre más y más amor — inquieta insaciabilidad que me completa nua llorando en la viuda cama de casal, tan larga, llorando la certeza sin dudá de que un dia, un dia, a gente se va a morir: tecovê, tecovê, tecovêpavaera.

Entonces es que pregunto, al viento o al saltire, donde puede alguien descer a la cueva, en nestes terrenos, tapevai, arenosos del balneario de Guaratuba? El viento, chororó, chororó, no entanto, emudece respostas claras, chororó, chororó. Pero en las árvores no serena el vivo bruto, tecovê, el vivo bruto de mi cuerpo marafó, cautivo, precisado. De que modo — sepulcro o cantante — es morir? Morangú, morangú: pero antes que sobrevenha morir, y será mañana, yo contaré detrás de mi bola-cristal, al sonido en oro de mis braceletes, me contaré, a la primera feligrés, una fábula, morangú morangú, una fábula de amor, racconto, que sea sublime.



Wilson Bueno é autor de *Boleros Bar* (Griar Edições, 1986).

ANEXO 3 – Ondas no Mar Paraguayo, texto de Néstor Perlongher e Brinks, de Wilson Bueno, no Nicolau (n. 26, ago/1989 p.10-11)

Ondas no Mar Paraguayo

Néstor Perlongher

A "novela em progresso" Mar Paraguayo são vagas que se espraiam por raras e áridas areias linguísticas. Ali, português, castelhano e guarani se mesclam criando um vértice textual onde as gramáticas asmáticas perdem o fôlego e ganham o vórtice da escritura.

"Brinks", o coração cachorro da marafona, 'coma móbile', companhia y soledad, aporta aqui, via nau Nicolau, apresentado pelo escritor argentino Néstor Perlongher.



De que são feitas as ondas do tempestuoso, copioso, onduloso Mar Paraguayo de Wilson Bueno, o que é que arrasta o arrear de seu ímpeto? Como no *Tren Cast Fluvial*, do poeta argentino Francisco Madariaga, uma saga mesopotâmica que canta o "beduíno-gaúcho-afro-hispano-guarani", a escritura se faz líquida, uma água escritural, um repuxo de puros fluxos ondulando no rubro (às vezes nácar) da folha. Mas a proliferação de vários fluxos raciais (lembramos a enumeração: gaúcho-beduíno-afro-hispano-guarani) não se limita — como nas navegações do surrealista das correntes — à evocação, no reflexo do espelho d'água no laqué pentado da língua; antes, a despenheira, por dentro, por baixo, mesclando os fluxos em sua intimidade essencial de língua: bras-hispano-guarani, o portunhol com incrustações em guarani..., hispano-guarani aporuguesado, espaguês missioneiro... E aí surge a questão: qual é (se é que há uma) a língua de base? Ou: a partir de que língua se lê? A língua da língua. A tão inesperado porto nos levam as travessuras linguísticas do *bueno* de Bueno (a poeta argentina Tamara Kamenszain disse de mim, perdendo a imodéstia — aventurei-me timidamente, se comparado com a torrenciosidade de Wilson, pelos pântanos do portunhol: "sentado no Chuí contra-bandeia línguas").

O efeito do portunhol é imediatamente poético. Há entre as duas línguas uma vacilação, uma tensão: uma é o "erro" da outra. Um singular fascínio advém desse vigenismo de "desvios" (diria algum linguista fixado na lei), como no seguinte trecho (pertencente ao fragmento mais extenso e talvez o mais denso da "novela em progresso"): "justo ali donde las vizinas — con más frecuencia al poente — de costumbre nada veem que a si próprias penando en nesta vida, siempre antes de la telenovela, al borde de la ventana, enquanto los bahistas..."

Em toda a extensão do *Mar Paraguayo* — o associao com um poema épico-escolar: "incommensurable, abierto y misterioso a sus pies..." ("El Desierto", de Esteban Echeverría) — a poesia nos espia, se atira em nosso colo como um ciózinho — o microscópico Brinks — ora brincalhão, ora feroz. Poesia do acaso? (sai, fofocariam escribas adustos, por casualidade). Adianta lembrar, por exemplo, que em espanhol *sin*, em vez de "sim", quer dizer "sem" — com o qual se retira à afirmação sua existência?

O mérito do autor de *Mar Paraguayo* reside precisamente nesse trabalho microscópico, nesse entre-línguas (ou entre-rios) a cavalo, nessa indecisão que acaba funcionando como uma espécie de "língua menor" (diriam Deleuze e Guattari), que mina a majestuosidade das línguas maiores, com relação às quais erra, como sem querer, sem sistema, completamente intempestiva e surpreendente, como a boa poesia, a que não se deseja previsível; e como o quilométrico ciózinho da marafona guaratubeira, que alonga num quilométrico diminutivo a microscopia de sua grandeza, nos arrasta e nos seduz com o movimento de sua cauda bifurcada, como se fosse uma serena se fingindo manati, um manati fingindo-se serena, e no jogo de escamas nos afogássemos, no éxtase iridescente deste mar vasto e profundo.

Por último, como ler *Mar Paraguayo*? Aqueles que se obcecaram com o argumento e deixam de lado o elemento poético das evoluções e mutações da língua, perdem o melhor, como esses leitores de romances (mal) traduzidos que se contentam com o resumo mastigado. *Mar Paraguayo* não é novela que se conte pelo telefone.

Néstor Perlongher, poeta e antropólogo argentino residente no Brasil, é autor dos poemários *Austria-Hungria* (1980) e *Alambres* (1987) e do ensaio *O Negócio do Michê* (São Paulo, 1987).

Tradução de Josely Vianna Baptista

Brinks

Wilson Bueno

Brinks: solo por ti mi pecho arfante se pone estremecido, só por ti y su cola móbile y tiquitita, coma argolada y quasi sempre feliz. Brinks'i. En nesto momento que las copas urden el invierno del balneario de Guaratuba, che ño mi, che ño mi, che ño mi, e todo se pone de frio detrás de las cubiertas, sobretodo el viejo qui en junio se pone a entornar a lo vino y a temblar, a temblar, como se entornara la muerte de uno solo golpe y gole—mortal. En estos momentos, che ño ite, che ño ite, che ño ite, es que me aperta acá en el lado izquierdo una lúgubre canción hecha de remorso, lo podrido veneno de la saudade y me pega, por todo el cuerpo, unas ganas de matar o de morir. Quiçás, quiçás, quiçás. Chhororó, guarará, chhororó.

Brinks'imi: si, si, es contigo que hablo, juguete-de-pêlos y atado a mi colo, de tal forma acojido, como se hubiera nacido exclusivamente para eso, su lingueta destra, que tan marafas a veces, hein, Brinks, que dices, que dices tu?, paraguayita cumple — como en las correspondências que, ahora, há mucho tiempo, no lo sé que es recibir. La marafona no tiene quien lo escriba. Brinks'i. Brinks'imi.

Ô, Brinks'michí, Brinks'michí, es tan frio en nesta playa en la que caminas conmigo, amiguito simple, testigo de tantos años ya, vos que se vá entrado em edad, porque viejo es solo uno, aquel, no, no, Brinks? no, Brinks? No, Brinks'michí?, cosita tiquinita y fofa, fochinho de aguja, olitos de botón y vidrio, mi más pequeño serzito que se mueve, ah, como se mueve en la arena de esta calle umeda. Carajo, Brinks!, de este modo, de aqui para lá, por debajo de mis piernas, ah, Brinks'i, me enovelas con sus corrientes e más un poco estaré en el solo. Y se me quiebra un hueso? Y se san ososoporosos? Pero tu inquietud, para un perro de quasi diecisiete años (haverán más longevos así qui las tortugas o los dinosaurios?), ah, Brinks'i, es asombrosa, e solo esto



me pone de nuevo de risas contra la vida.

No: tengo Brinks, Brinks'i. Brinks'imi, Brinks'michí. Ô, nada te hablo, juguete amoroso y maternal de mi vida marafa, nada te hablo, querido, de como es frio en el balneario de Guaratuba sob el fog de junio y la mar se pone como de vidrio toldado por las lluvias. Brinks'j. Brinks'michí.

El muchacho no há más, solo el viejo persiste con su caceta amputada que todavia prossigue coçando, solo esto maldito viejo que carrego en las costas hecho una prisionera en el campo de concentración, Brinks! Y ya me olvido de que vivas así diecisietes tan persistentes, já me olvida todo y empiezo y empiezo a llorar.

La misma venda de la equina en frente, Brinks, su fachada y la señora palida que me vende una copa de conhaque, en los duros ojos de vibora el asco — o el temor o mismo la admiración que provoco en los nativos deste degradado pedaço de mar en



Guaratuba del Paraná, a cada vez que saigo — bruja o guru.

Nadie puede alcanzar que es solamente, en neste mundo de Dios, mierda, que es solamente la dolor sin cuenta que me dá reverlo, a él, a él en el enferrujado y solitario juego de bimbolin, donde el niño se mostraba con su agilidad felina y singular, lo pecho abierto como una fínada bandera de la beleza majestosa, la luna tatuada en el lado derecho de su torax, en pleno bar la luz de sus ojos verdes, mboihovy, hovy, hovy, él, señora, él, puritana putana sin nexo de Guaratuba!, es de el que hablo y recuerdo, si, del, no me respondas hija-de-una-cadela-podra!, no me respondas, yo soy la suerte e el azar, si, yo soy, si, yo también soy la que enrraba los menores de dieciocho años, señora!, soy yo, soy yo, la marafona de Guaratuba.

Perdoname, Brinks, estos exclamados sonambulismos del corazón. Si, Brinks'i, Brinks'michi, nadie puede hacer algo de bueno ó de

sueño por quien, igual que yo, en neste instante, tengo conmigo que todas las salidas estan cerradas. Brinks'michi. Brinks'michi. Yo e tu caminando que vamos, los dos, lado a lado, quién lo más preso en las corrientes del bajo-viente? Quién más viejo que la tortuga?

Ó, Brinks'i, yo e tu caminando que vamos por la estradita que va a dar en la playa del Prosdocimo. No, no adianta qui yo cuspa en la pobre señora del bar, no adianta esganá-la ni rasgar-lhe la piel de su cara com mis uñas marafas tan de pantera, una cosa es la solución: marchar y marchar para aún nos lleve el viento.

Que sucia arena donde jugas y sonoro mijas con una felicidad infantil y llena de risa! Brinks'michi. Brinks'michi.

Pero yo, quien soy yo?, sigo confusa, por el conhaque y la vida, la saudade del quinto niño del verano en diciembre entranhada en mi assim igual que uno feto arrancado vivo a la

profesión humana. Solo tu me entendes, solo tu, mi tiquititito Brinks, ojitos enternecidos de jabuticaba, orejitas vigilantes del silencio, colita móbile, Brinks'michimíra'ymi.

Brinks'michimíra'ymi, alegrando de yo, ó inocência flagil, emitindo en lo mercado de pises uns ladridos tan flacos, Brinks, tan flaquitos y tiquitititos como tu, Brinks'michimíra'ymi, talquito Bulldog, pirezito de leche donde afundan biscoititos umedecidos, constantes, tu sabes, y las raciones especiales, Brinks, companhia, ruidos y mañanas. Brinks'michimíra'ymi.

Como puede uno habitar estos pedacos de arena y sal, Brinks, su dulce dulzura, se va a cair la tarde, el fog de junio es todo invierno y gris, el sol opaco, de lustre com los móviles lá por mi casa, yo lo sé, la por mi casa empieza la ceniza a recorrer por el corazón, lesma la vida, por el corazón como un dubio sonido triste. Chororó, guarará, chororó.

Pero acá seguimos, yo e tu, Brinks'i, aun yo no saiba o que es hecho de mi vida marafa, a cá en esto balneario de Guaratuba tendo el viejo como un castigo. Mierda, cujones de mierda y espanto. Que espeto? Mi cuerpo en decréscimo, Brinks'imi, la tarde en decréscimo, Brinks'imichi, la vida en descenso, Brinks'michimi, la muerte, ah, Brinks'michimíra'ymi, la muerte esta señora de sombra y danos, de negro pronta, esta señora de mis poças de existir ahora que el viejo se vá más a lá de que a cá, y sobretudo, si el niño abraza mi ventre como uno sonho apodrecido de oscuro pecado. Que hacer? Che ño ite anga.

Tu, solamente tu, en todo el universo que empieza aqui en el mar, michieteveva, solamente tu, un ente superior que dispensa las palabras, rabujento vez o outra, pero siempre Brinks, caballito-de-ágata, pelotita de goma, Brinks'michimíra'ymi, coléras, delicadissima corriente inox, nuestros paseos por Atlántica y Brasil, nuestras

fugas hasta las inmediaciones de estas casas Prosdocimo, tu trotar por la arena, tu pánico de las olas imprevistas, tu amistad ordinariamente apasionada, Brinksmichimi, deseo fortuito de que la vida prossiga, de que la mañana sea un hecho de la vitoria del día, hay que resistir y non entregar-se como se passa con el viejo, y sobretudo que yo, animalito, pelucito-raposa, y sobretudo que yo, colita en coma agil, el hijo que no tuve, Brinks'i, Brinks'imi, Brinksmichi, tigrito, mi fera assessina, mi diminuto foxito-terrié con las patitas, ó Brinksmichimi, las patitas tan mínimas, michieteveva, quasi invisibles, Brinksmichimíra'ymi, tan mínimas que más parecen as de uno brinquedito solo de unhas y caninos, Brinksmichimi, y sobretudo que yo, que yo, Brinks, Brinks'i, Brinksmichi, Brinks'mi, que yo ya no puedo más, Brinksmichimíra'ymi.

Donde estás? Donde estubo si tu no es más que la sombra en dibujo de la noche que va me pegando asolutamente sola, Brinksmichimíra'ymi, sin nunca haver tenido a vos, tiquitito de tan tiquito que tiquitísimo, tiquitititísimo, nadie nos es, ni vos, ni la tarde, e yo, yo estoy asi tan sola: Brinksmichimíra'ytotekemi.



Brinks

Fragmento da novela *Mar Paraguayo*